

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU EM LÍNGUA,
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

LOYANNY ALVES RAMOS

**A BRUXA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DE JU LOYOLA: Entre
Discursividades, Silêncio e Intericonicidade**

GOIÁS (GO), 2023

LOYANNY ALVES RAMOS

**A BRUXA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DE JU LOYOLA: Entre
Discursividades, Silêncio e Intericonicidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade como requisito para conclusão do curso e obtenção do título de Mestre em Língua e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Estudos de Língua e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Figueira-Borges

GOIÁS (GO), 2023



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo Loyanny Alves Ramos

E-mail loyanny.ramos@ueg.br

Dados do trabalho

Título A BRUXA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DE JU LOYOLA: Entre Discursividades,

Silêncio e Intericonicidade

Tipo:

Tese

Dissertação

Curso/Programa POSLLI (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM
LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE)

Concorda com a liberação documento

SIM

NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 16 de Novembro de 2023



Documento assinado digitalmente
LOYANNY ALVES RAMOS
Data: 14/02/2024 20:01:01-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura autor(a)

Assinatura do orientador(a)

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AR175 Alves Ramos, Loyanny
b A BRUXA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DE JU LOYOLA:
 Entre Discursividades, Silêncio e Intericonicidade /
 Loyanny Alves Ramos; orientador Guilherme
 Figueira-Borges. -- Goiás, 2023.
 121 p.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
 Mestrado Acadêmico em Língua, Literatura e
 Interculturalidade) -- Câmpus Cora Coralina - Sede:
 Cidade de Goiás, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

 1. História em Quadrinhos. 2. Discurso. 3. Imagem.
 4. Corpo feminino. 5. Silêncio. I. Figueira-Borges,
 Guilherme, orient. II. Título.



ATA DE EXAME DE DEFESA 21/2023

Aos dezoito dias do mês de setembro de dois mil e vinte e três às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação da mestranda **Loyanny Alves Ramos**, intitulado **“A BRUXA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, DE JU LOYOLA: Entre Discursividades, Silêncio e Intericonicidade”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Guilherme Figueira Borges – Presidente – (POSLLI/UEG), Dra. Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO), Dra. Luana Alves Luternan (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pela mestranda e seu orientador. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver): Fazer as modificações sugeridas pela banca.

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16:00 a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 18 de Setembro de 2023.

Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges (POSLLI/UEG)

Profa. Dra. Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO)

Profa. Dra. Luana Alves Luterman (UEG)



Documento assinado eletronicamente por **GUILHERME FIGUEIRA BORGES, Docente**, em 18/09/2023, às 16:04, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



Documento assinado eletronicamente por **LUANA ALVES LUTERMAN, Docente**, em 19/09/2023, às 11:23, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



Documento assinado eletronicamente por **Denise Gabriel Witzel, Usuário Externo**, em 20/09/2023, às 14:24, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site http://sei.go.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=1 informando o código verificador **51819771** e o código CRC **9AC1B131**.

GOIÁS DOCENTES
AVENIDA DR. DEUSDETH FERREIRA DE MOURA S/Nº, - Bairro SETOR CENTRAL -
GOIAS - GO - CEP 76600-000 - (62)3371-4971.



Referência: Processo nº 202300020018345



SEI 51819771

A minhas avós.

AGRADECIMENTOS

Para iniciar minhas notas de gratidão, manifesto minha profunda admiração as mulheres que, de maneira direta ou indireta, atravessam a minha jornada acadêmica. A minha mãe, Eliene Moreira Alves Ramos, e a minhas avós, Teodomira Lourenço Ramos e Ercília Costa Neves que são minha maior fonte de inspiração e exemplo de força.

As minhas tias, Erley Lourenço Ramos e Maria Alves dos Santos, por sempre me oferecerem um ombro amigo.

À Fernanda Surubi Fernandes com quem eu sempre compartilho bons momentos.

À Jaqueline dos Santos Cunha por ser sempre solícita e por me apresentar a Ju Loyola, autora dos quadrinhos, a quem eu também agradeço imensamente pelas fascinantes produções artísticas.

Ao Samuel Carlos Melo, meu companheiro, que sempre me incentiva em minha empreitada acadêmica, profissional e pessoal.

A meu pai Evando Lourenço Ramos pelo suporte e cuidado dispensados a mim durante a minha infância e adolescência.

Ao meu orientador professor Dr. Guilherme Figueira-Borges pelas contribuições em minha pesquisa e por ter aceitado me orientar.

A professora Dra. Luana Alves Luterman e professora Dra. Denise Gabriel Witzel que participaram da banca de qualificação e defesa. MUITÍSSIMO OBRIGADA!

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás (POSLLI/UEG), Câmpus Cora Coralina que, durante o cumprimento das disciplinas, colaboraram com a minha pesquisa e ampliação das minhas noções sobre língua e interculturalidade.

Por fim, registro minha enorme gratidão à FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás) por fomentar esta tão sonhada pesquisa.

RESUMO

A bruxa é, historicamente, construída no discurso religioso e passa a residir no imaginário coletivo, atribuindo significados particulares ao feminino. Tal formulação repercute diretamente sobre mulheres reais, culminando em uma efetiva perseguição a esse grupo. Nas Histórias em Quadrinhos (HQs), de Ju Loyola, a bruxa retorna em enunciados sem palavras capazes de resgatar imagens externas, inscritas nas redes discursivas que produzem a bruxa; e, ainda, imagens internas as quais construímos na imaginação. Perante isso, esta dissertação tem como objetivo geral analisar as discursividades produzidas sobre o corpo da bruxa, como alegoria do feminino, nas Histórias em Quadrinhos *The witch who loved- volume 1* (2015) e *The witch who loved- volume 2* (2018), de Ju Loyola. Como objetivos específicos, intentamos: i) descrever os trajetos discursivos e o acionamento de redes de memória que constituem sentidos sobre a bruxa; ii) investigar possibilidades para a materialização do silêncio nos quadrinhos por meio de enunciados visuais e práticas de silenciamentos; bem como iii) demonstrar como ocorrem os processos de subjetivação/objetivação e, por fim, dessubjetivação da sujeita bruxa. Por isso, inscrevemo-nos no campo da Análise de Discurso foucaultiana (1978; 1987; 1988; 1996; 1999a; 2001; 2003; 2004; 2008; 2011), tendo como base o método arqueogenealógico que, na perspectiva arqueológica, visa a analisar o discurso como prática histórica na construção de saberes descontínuos, amalgamada à genealogia do poder que intenta analisar o funcionamento de práticas que, relacionadas a acontecimentos históricos, produzem saberes e controlam os corpos, tendo efeitos nos modos de subjetivação-objetivação dos sujeitos (FOUCAULT, 2004). Nesse sentido, para abordar a atuação de possíveis formas de silêncio nas HQs, faremos uma interface com os estudos de Eni Puccinelli Orlandi (2007). Ainda, estabeleceremos diálogos com as pesquisas de Jean-Jacques Courtine (2011; 2013), a fim de mobilizar a noção de intericonicidade, Nilton Milanez (2021), para compreender o conceito foucaultiano de dessubjetivação, e com a pesquisa de Silvia Federici (2017) acerca da história das mulheres interligada à transição do sistema feudal para o sistema capitalista. Mediante as análises desenvolvidas, evidenciamos como a imagem da bruxa dos quadrinhos aciona representações de mulheres reais e ficcionais de forma não linear, tendo em vista as várias formulações produzidas para a bruxa no decorrer da história. Ademais, vimos que o período de caça às bruxas não foi, de fato, apenas um processo jurídico contra as práticas de feitiçaria, mas sim uma busca por desfazer a ameaça que as mulheres representavam às relações de poder que demarcam as construções de identidades de gênero. Também observamos que os quadrinhos no formato sem palavras não podem ser considerados silenciosos, pois, discursivamente eles desvelam, nos pormenores das imagens, práticas de silenciamento que atuam sobre o corpo feminino. Além disso, mostramos como o nosso olhar produz uma visão subjetivadora para a bruxa dos quadrinhos atravessada pelo funcionamento de dispositivos de normalização que objetivam o bom funcionamento do corpo. Por fim, os gestos de análises mobilizados neste texto dissertativo apontam que a bruxa das HQs se retira da sua subjetividade, reconfigurando a si mesma por meio de uma experiência-limite (MILANEZ, 2021), uma metamorfose do corpo e de sua conduta, um abandono de si.

Palavras-chave: Discurso; Mulher; Silenciamentos; Imagem; HQ.

ABSTRACT

The witch is historically constructed in religious discourse and becomes a part of the collective imagination, assigning particular meanings to the feminine. This formulation directly impacts real women, resulting in an effective persecution of this group. In the Comics (HQs) by Ju Loyola, the witch reappears in wordless statements capable of rescuing external images inscribed in discursive networks that produce the witch. Furthermore, it includes internal images that we construct in our imagination. In light of this, this dissertation aims to analyze the discourses produced about the witch's body as an allegory of the feminine in the Comics *The witch who loved - volume 1* (2015) and *The witch who loved - volume 2* (2018) by Ju Loyola. The specific objectives are to: i) describe the discursive paths and activation of memory networks that constitute meanings about the witch; ii) investigate possibilities for the materialization of silence in comics through visual statements and practices of silencing; and iii) demonstrate how processes of subjectivation/objectivation and, finally, desubjectivation of the witch subject occur. Therefore, this study aligns with the field of Foucauldian Discourse Analysis (1978; 1987; 1988; 1996; 1999a; 2001; 2003; 2004; 2008; 2011), based on the archaeo-genealogical method that, from an archaeological perspective, aims to analyze discourse as a historical practice in the construction of discontinuous knowledge, amalgamated with the genealogy of power that seeks to analyze the functioning of practices that, related to historical events, produce knowledge and control bodies, with effects on the modes of subjectivation/objectivation of subjects (FOUCAULT, 2004). To address the potential forms of silence in comics, we will interface with the studies of Eni Puccinelli Orlandi (2007). Additionally, we will engage in dialogue with the research of Jean-Jacques Courtine (2011; 2013) to mobilize the notion of intericonicity, Nilton Milanez (2021), to understand the Foucauldian concept of desubjectivation, and with the research of Silvia Federici (2017) regarding the history of women intertwined with the transition from the feudal system to the capitalist system. Through the analyses conducted, we highlight how the image of the comic witch activates representations of real and fictional women in a non-linear manner, considering the various formulations produced for the witch throughout history. Furthermore, we note that the witch-hunting period was not merely a legal process against witchcraft practices but a quest to undo the threat that women posed to power relations that mark gender identity constructions. We also observe that wordless comics cannot be considered silent, as discursively they reveal, in the details of images, practices of silencing that act on the female body. Additionally, we show how our gaze produces a subjectivizing view of the comic witch, traversed by the functioning of normalization devices that aim for the proper functioning of the body. Finally, the analytical gestures employed in this dissertation indicate that the comic witch withdraws from her subjectivity, reconfiguring herself through a limit experience (MILANEZ, 2021), a metamorphosis of the body and its conduct, a self-abandonment.

Keywords: Discourse; Silencing; Image; Comic book.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A cabeça.....	23
Figura 2: A Mulher no papel.....	33
Figura 3: Uma mulher da luz.....	41
Figura 4: A bruxa da imaginação	44
Figura 5: Os padrões da bruxa	49
Figura 6: Glinda, a Bruxa Boa de O Mágico de Oz.....	52
Figura 7: Há Paz no Silêncio (?).....	61
Figura 8: Nas águas	62
Figura 9: Frames	64
Figura 10: Isto é fome?.....	66
Figura 11: Sempre em silêncio	71
Figura 12: A Casa.....	85
Figura 13: O gato.....	86
Figura 14: Joan of Arc's Death at the Stake	87
Figura 15: A Bruxa Medieval.....	89
Figura 16: Caveira	92
Figura 17: No lago	95
Figura 18: Medo.....	96
Figura 19: O primeiro garoto.....	98
Figura 20: Guerra	99
Figura 21: Decapitado.....	101

Sumário

PLANO GERAL	7
1. A ANATOMIA DO DISCURSO IMAGÉTICO: as especificidades da imagem na HQ	19
1.1 A função autoria em HQs silenciaosas	26
1.2 Visibilidades em discurso: o desnudar da posição-sujeito na imagem	33
1.3 A Especificidade da Imagem: o corpo bruxa.....	40
1.4 A ordem do olhar: processos de subjetivação/objetivação do corpo da bruxa	48
2. SHHH! O SILÊNCIO NOS QUADRINHOS DE JU LOYOLA	56
2.1 A produção de interditos, apagamentos e espaços	58
2.2 Os índices de um não-silêncio/silenciamento nas HQs	65
2.3 A estética do silenciamento das mulheres monstruosas	69
3. MEMÓRIAS E DESLOCAMENTOS DO DISCURSO SOBRE A BRUXA NA HISTÓRIA E NAS HQS	76
3.1 A sujeição do corpo feminino na história da bruxa	76
3.2 O retorno imagético do corpo da bruxa na HQ	83
3.3 A imagem horrífica da bruxa na HQ	91
3.4 O processo de dessubjetivação da bruxa nas HQs	97
CLOSE-UP	105
REFERÊNCIAS	109

PLANO GERAL¹

Pagu

*Mexo, remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão*

*Eu sou pau pra toda obra
Deus dá asas a minha cobra
Minha força não é bruta (adoro essa frase)
Não sou freira, nem sou puta*

*Porque nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito homem*

*Sou rainha do meu tanque
Sou Pagu indignada no palanque
Hanhan hanhan
Fama de porra louca, tudo bem
Minha mãe é Maria ninguém
Hu huhuhu*

*Não sou atriz, modelo, dançarina
Meu buraco é mais em cima
(...)*

Rita Lee e Zélia Duncan

Heroínas, vilãs, heróis e vilões compõem o imaginário e ordenam a fantasia tão necessária para a constituição de nossa subjetividade. A bruxa é um desses seres que reside na dicotomia real-imaginário.

Na canção *Pagu* (2000), que abre esta seção, composta por Rita Lee em parceria com Zélia Duncan, a bruxa retorna nos versos das artistas como uma

¹ Nas histórias em quadrinhos, um quadro ou vinheta que traz um plano geral mostra a dimensão mais ampla do cenário enquadrado e é isso que faremos neste tópico introdutório, apresentar uma visão mais ampla da discussão formulada nesta dissertação.

representação do feminino que dialoga com a temática desta pesquisa. Além disso, a escolha da canção para abrir este trabalho parte do meu desejo em homenagear a grande cantora e compositora brasileira Rita Lee que faleceu no dia 08 de maio de 2023 e que, por sua característica transgressora, por vezes, foi chamada de bruxa. Nessa direção, fica evidente a minha conexão com a música. Sempre encontrei nessa instância da Arte um lugar de tranquilidade, alegria e expressão do meu eu.

Ademais, a letra da música *Pagu* (2000) aciona, em seus versos iniciais, a memória de um período em que corpos de mulheres foram julgados e queimados. Nessa composição, os sentidos sobre a bruxa se deslizam, conforme podemos ver nos versos do refrão: “Porque nem toda a feiticeira é corcunda/ Nem toda a brasileira é bunda/ Meu peito não é de silicone” (LEE; DUNCAN, 2000). A bruxa, formulada durante a Idade Média, tem um de seus traços característicos apagados (o de ser corcunda), rompendo com os sentidos que se cristalizaram sobre ela nesse período. E, ao fazer referências a um padrão estético brasileiro (ter glúteos e seios grandes) - no segundo e terceiro versos- a imagem da mulher brasileira também é ressignificada através da negação de uma normalização do corpo feminino como mero objeto de desejo sexual. Desse modo, a mulher e a bruxa se fundem em suas significações.

A letra da música, nesse sentido, é metonímia das representações femininas que se tornaram regulares na contemporaneidade. A circulação veemente do feminismo possibilitou uma agenda de militância ao clivar discursivamente os sujeitos contra o binarismo sexual. Assim, no decorrer de toda a canção há um movimento discursivo de quebra com padrões cristãos e conservadores que visam a produzir técnicas e práticas para a adequação da mulher a um certo papel social, como no verso: “Não sou freira, nem sou puta” (LEE; DUNCAN, 2000). A mulher, no referido enunciado da música, pode ocupar diferentes posições no discurso, não estando estritamente ligada a um lugar ou a outro, mas podendo circular entre essas e outras posições. Dessa maneira, a música rompe com uma visão maniqueísta que emerge de um saber religioso e patriarcal o qual tenciona definir espaços e condutas comportamentais para a mulher.

Ao mencionar a canção, percebi que o discurso sobre a bruxa está sempre voltando em diferentes materialidades discursivas, isso porque trata-se de um acontecimento discursivo que se fixou na memória cultural com muita força. Por esse motivo, é impossível mapear a totalidade dos acontecimentos que menosprezam o gênero feminino. Por isso, por meio da descontinuidade histórica, uma série

enunciativa da mulher taxionomizada como bruxa foi traçada para perscrutar historicamente como irrompe a episteme que inferioriza mulheres, classificando-as como bruxas, hereges, desobedientes, corpos a serem corrigidos (FOUCAULT, 2001).

Mediante isso, neste tópico introdutório, faremos uma breve arqueologia de alguns acontecimentos em torno de formulações acerca da bruxa, realizando primeiramente um movimento de retorno às civilizações antigas.

Há muito tempo, povos originários contavam lendas e mitos a fim de alimentar a sua imaginação. De acordo com Foucault (1999a), a imaginação, como elemento que une corpo e alma, em seu aspecto positivo, encontra apoio na semelhança com o real das coisas, pois “se não houvesse entre elas o menor grau de semelhança, não haveria nenhuma possibilidade para que” (FOUCAULT, 1999a, p. 95) a imaginação se lembrasse da representação. Assim, a imaginação ativa uma memória que, por meio dos conhecimentos, replica a representação das coisas, possibilitando sua comparação (Foucault, 1999a). No viés negativo, ao discorrer sobre a loucura, Foucault (1978) destaca que a imaginação pode dificultar a percepção da realidade, tornando-se um terreno propenso a erros e delírios.

Nesta dissertação, abordo a imaginação em sua função positiva, conforme Foucault (1978), que se refere às lendas e mitos integrados aos discursos produzidos na antiguidade. Essas narrativas estimulavam a imaginação dos povos, os quais as absorviam como saberes culturais, sociais e históricos. Esses construtos estabeleciam um nexos de verdades compartilhadas que gerenciavam as práticas discursivas desses grupos. Essas verdades operavam e operam “como um sistema de obrigações” (FOUCAULT, 2016, p. 13), não como um conjunto universal de conhecimentos, e se estabelecem como vínculo, obrigatoriedade e, ademais, como política (FOUCAULT, 2016).

Face a isso, retorno aos primórdios da civilização escandinava para resgatar a mitologia do povo que vivia na região que se tornaria a Europa Ocidental. Os escandinavos contavam lendas sobre Odin e as Valquírias² (BORGES, 2002). Por isso, lanço luz sobre o acontecimento histórico e discursivo, que continua a atravessar a constituição da sujeita-mulher através de histórias em quadrinhos e filmes, que são as Valquírias: guerreiras que conduzem em cavalos alados o soldado já abatido para o paraíso (BORGES, 2002).

² Opto por escrever o nome “Valquírias” como substantivo próprio por se tratar de deusas da mitologia e, ainda, para recuperar a memória de força das mulheres.

As Valquírias são construídas a partir dos saberes primitivos do povo saxão cuja história é perpassada pela cristianização dos romanos que diluem a significação das Valquírias em enunciados que se arrastam por séculos atingindo as mulheres do presente.

Dessa lenda, produto da imaginação do sujeito, deriva uma vontade de verdade brutal e impiedosa que corta a carne feminina e escreve a sua história com sangue. Foi nesse momento que o cavalo alado do discurso escandinavo se transformou em vassoura e o corpo de guerreira da Valquíria foi horrorizado. A lenda nórdica, com efeito, transpõe o imaginário popular e a mulher monstruosa da ficção passa a pagar com a vida o pecado que a Igreja tenta a ela imputar: o de ser mulher (FEDERICI, 2017).

A série enunciativa religiosa produzida pela Igreja Católica, no decorrer do processo de civilização dos povos originários do ocidente europeu, monstrifica as Valquírias anteriormente vistas como seres sagrados e venerados pelas tribos saxãs. A partir de então, a Valquíria é, discursivamente, deslocada de sua posição de deusa para a posição de bruxa: o ser amaldiçoado, impuro, de práticas horrendas, a cúmplice de satã.

A princípio, a bruxa seria a mulher que não obedece às leis e dogmas da Igreja, bem como a que não segue o código moral designado pela sociedade medieval. Por isso, a nomenclatura que designa a sua constituição estende-se de feiticeira, adivinha, mágica à vidente. No passado, qualquer mulher que se dissesse evoluída espiritualmente correria risco de vida por ser considerada uma bruxa. Nessa conjuntura, a casuística religiosa examina o corpo e os gestos das mulheres na história do passado instituindo procedimentos para punir e vigiar as suas práticas na pretensão de objetivá-las e transformá-las em exemplos para os seguidores dos princípios cristãos.

Em um movimento histórico *continuum*, embora heterogêneo, vai se construindo o discurso sobre a bruxa, que para os povos originários da Europa era produto da imaginação, fruto de crenças, mas para a sociedade medieval é o corpo real, produzido no discurso religioso. E, na atualidade, a bruxa localiza-se entre essas duas esferas: a realidade e a fantasia.

Nessa direção, um outro âmbito em que enunciações sobre a bruxa voltaram a circular recentemente, no Brasil, foi no discurso político e religioso que têm se fundido e produzido vontades de verdade sobre a bruxa. Em maio de 2019, a ex-

comandante do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos de 2019-2022 e atual senadora da república pelo Distrito Federal, Damares Alves, enuncia, em culto religioso, que: “está chegando no Nordeste um manual prático de bruxaria para crianças de seis anos”, como descreve Ana Luiza Basílio³ (2019), em artigo publicado no jornal Carta Capital. Numa outra declaração, dada em fevereiro de 2022, a ex-ministra faz a seguinte afirmação: “nós estamos *princesando* [sic] as meninas! Uau! Bolsonaro, o lobo mau dos comunistas, Michelle, o terror das bruxas!” (MINISTRA..., 2022).

As frases de Damares Alves foram enunciadas em momentos isolados, situados e datados como acontecimentos singulares. Ainda assim, não se deve ignorar a regularidade discursiva dessas enunciações, considerando que o novo se encontra no retorno do acontecimento (FOUCAULT, 2008). Nesse escopo, segundo Edilane Abreu Duarte e Nancy Rita Ferreira Vieira (2021), os enunciados da ex-ministra remontam a práticas discursivas que passaram a circular no período de demonização das bruxas, tomadas como agentes satânicos pela Igreja Católica.

Quando Damares Alves enuncia que estão ensinando crianças a serem bruxas na região Nordeste do Brasil através de um “manual de bruxaria”, a ex-ministra intenta demarcar, de maneira notadamente xenófoba⁴, uma posição contranatura para as meninas nordestinas, considerando-as seres anormais corrompidos por ensinamentos que contravêm a ordem religiosa, conservadora e a fé cristã predominante no Brasil.

No enunciado mais recente, formulado em 2022, ela associa a então primeira-dama, Michelle Bolsonaro, à imagem de uma princesa, gerando interpretações sobre as mulheres que diferem dos padrões estéticos, comportamentais e ideológicos da ex-primeira-dama. Nessa perspectiva, as “mulheres-princesas” adotam no discurso práticas corporais semelhantes às da primeira-dama, enquanto aquelas que se posicionam de maneira oposta são categorizadas no discurso como bruxas perante a sociedade cristã e conservadora.

Assim, a noção de monstruosidade é atribuída às mulheres cuja religião não é o cristianismo, àquelas que discordam politicamente, às mulheres lésbicas,

³ Nesta dissertação, na primeira ocorrência, citaremos o nome completo das mulheres que cooperam na construção desta pesquisa como forma de dar visibilidade a seus trabalhos e estudos.

⁴ Uma aversão a pessoas e grupos étnicos cuja cultura, hábitos, religião etc. são diferentes dos do indivíduo que enuncia.

transsexuais, mães-solo, às que se vestem fora do padrão estético estabelecido, às que não se casaram, às mulheres com deficiência, entre outras. Todas as mulheres que não se alinham ao que representa a primeira-dama são rotuladas como bruxas no discurso político-religioso de Damares Alves. Essa significação permeia a identidade feminina e promove uma visão objetivadora (GREGOLIN, 2011) sobre diversas mulheres, especialmente as nordestinas, construindo ao redor delas uma narrativa de inferioridade e vilania.

Desse modo, na modernidade, compreendida como o período que se inicia no final do século XVIII até os nossos dias (FOUCAULT, 1999a), a mulher monstrificada não é apenas o monstro dos *entre-sorts*⁵, das exposições, a mulher barbada (COURTINE, 2011a), ela é a mulher marginalizada histórica e socialmente.

A partir dos enunciados da ex-ministra, da canção Pagu e da mitologia saxã percebo que os discursos materializados nos livros, filmes e quadrinhos seguem constituindo o imaginário social sobre as bruxas em diferentes condições que possibilitam a emergência de discursos heterogêneos a seu respeito.

Nas histórias em quadrinhos da *Marvel Comics*⁶, por exemplo, as Valquírias, que aparecem pela primeira vez nas HQs em dezembro de 1970, voltam como mulheres poderosas. O retorno histórico dessas guerreiras, na materialidade discursiva HQ, rompe com o discurso religioso perpetuado na Idade Média e recupera parcialmente a lenda escandinava, haja vista que a Valquíria retorna como vilã em algumas edições dos quadrinhos.

Quanto a aparência física, em todas as HQs, as Valquírias aparecem como mulheres fortes, musculosas, dentro dos padrões estéticos de beleza ocidental, materializadas em traços que erotizam o seu corpo feminino. As condições históricas de irrupção do discurso feminista, protagonismo feminino num contexto neoliberal, impulsiona a sociedade de consumo (OLIVEIRA, 2007). O desejo de consumo é produzido pela circulação dessa identidade feminista das novas Valquírias, que não provocam desordem nem malefícios aos homens e, nesse caso, possuem corporeidades que não são exóticas, mas permanecem aderidas à normalidade do corpo magro e musculoso como ordem da beleza.

Essa é uma regularidade discursiva se cotejarmos com outras super-heroínas, como a mulher-maravilha. O esquadramento do corpo feminino propõe, no

⁵ Entra e sai.

⁶ Editora norte-americana de quadrinhos e outras mídias.

repertório fisiognômico monumental, a permanência estética do corpo musculoso, torneado, para representar a beleza tradicional e também a força física na narrativa épica. Essa estética regular desloca-se, nesse ponto, do feminismo, por não ressignificar o corpo heroico da mulher, que pode não ser magro, musculoso. Dessa maneira, a sua monstruosidade é evidenciada em sua força, pois, os conhecimentos que circulam na sociedade moderna do Ocidente apontam que a mulher musculosa perde a sua feminilidade. Ainda assim, essa aparência musculosa não deixa de reforçar a silhueta curvilínea do corpo através do desenho dos seios, cintura e quadril. Assim, o corpo das Valquírias dos quadrinhos demarca o cuidado de si em relações de saber-poder que estimulam os sujeitos a buscarem um padrão estético tido como saudável: o musculoso e magro, conforme Selma Regina Nunes Oliveira (2007).

Sob essa visão, as histórias em quadrinhos se configuram como produto cultural de massa, pois incorporam e materializam representações que retornam, atualizam e reforçam saberes, naturalizando funções sociais e construindo subjetividades (OLIVEIRA, 2007). As HQs cooperam para o equilíbrio e manutenção do funcionamento da sociedade, pois o discurso que se inscreve no papel pode corroborar com saberes produzidos em diferentes instâncias, constituindo efeitos de poder ao passo que, ao mesmo tempo, pode deslocar esses saberes. Em razão disso, os quadrinhos extrapolam os limites do papel e se associam aos mecanismos e práticas sociais. Eles produzem enunciados que reúnem discursos de diferentes séries enunciativas, desenhando possíveis performances, que partem da díade real-imaginário, para circunscrever práticas discursivas.

Nessa conjuntura, os enunciados formulados sobre a bruxa e a sua constante (re)produção associada à posição que primeiro me constitui, *a de mulher*, produziram em mim uma inquietante reflexão sobre como e quais sentidos sobre a imagem da bruxa vêm sendo discursivamente materializados, especialmente, nos quadrinhos que passaram a fazer parte de minhas leituras quando ingressei na carreira docente em 2017.

Na ocasião, eu era professora de uma escola pública em minha cidade natal, São Miguel do Araguaia, localizada no noroeste do estado de Goiás. Nessa fase de minha vida, percebi nos alunos dos anos finais do Ensino Fundamental um gosto pela leitura de tirinhas e histórias em quadrinhos, principalmente, os desenhados ao estilo

mangá⁷. A partir de então, passei a consumir esse que é um produto da cultura de massa e um gênero que tem suas raízes na produção jornalística (OLIVEIRA, 2007).

Em 2019, ao me mudar para a cidade de Iporá, comecei a participar do grupo de leitura de quadrinhos *Certos tipos de Quadrinhos*, cujas leituras sempre privilegiaram temas em torno da mulher, bem como a autoria feminina. Foi através das interações com uma das integrantes grupo, a pesquisadora Jaqueline dos Santos Cunha, que tive acesso aos *corpora* desta pesquisa: quadrinhos sem palavras. Nesse esse espaço de discussão tive a oportunidade de conhecer as histórias em quadrinhos *The Witch who loved volume 1* (2015), *The Witch who loved volume 2* (2018), de autoria da quadrinista e ilustradora Ju Loyola que produz HQs ao estilo mangá.

Assim, movida por um gosto pessoal e por enxergar nos quadrinhos a capacidade de representar, no campo do imaginário, o real atribuindo-lhe outros sentidos é que foram produzidas as condições de possibilidade para o desenvolvimento desta pesquisa que, com efeito, me atravessa e me constitui.

Nessa direção, ressalto que a escrita deste texto dissertativo é um agrupamento de discursos e saberes epistemológicos. Face a isso, a partir deste momento, deixo de usar a primeira pessoa do singular, pois falo com diversas vozes e, por isso, passo a utilizar a primeira pessoa do plural.

Posto isso, esta dissertação tem como objetivo geral analisar as discursividades produzidas sobre o corpo da bruxa, enquanto alegoria do feminino, nas Histórias em Quadrinhos *The witch who loved- volume 1* (2015) e *The witch who loved- volume 2* (2018), de Ju Loyola por meio da rede teórica foucaultiana (1978, 1987, 1988, 1996, 1999a, 2001, 2003, 2004, 2008 e 2011). Os objetivos específicos são: i) descrever os trajetos discursivos e o acionamento de redes de memória que produzem sentidos sobre a bruxa; ii) investigar possibilidades para a materialização do silêncio nos quadrinhos por meio de enunciados visuais e práticas de silenciamentos; bem como, iii) demonstrar como ocorrem os processos de subjetivação/objetivação e, por fim, de dessubjetivação da sujeita bruxa nos quadrinhos.

A partir dos objetivos elencamos formulamos a seguinte questão de pesquisa: como a bruxa das histórias em quadrinhos *The Witch who loved* vol. 1 e vol. 2 (LOYOLA, 2015; 2018) é constituída a partir de processos históricos, sociais, culturais

⁷ Nome das histórias em quadrinhos japonesas que devem ser lidas da direita para esquerda.

e práticas discursivas? Para tanto, aventamos, sob a forma de hipótese, que a bruxa, como representação do feminino, materializa imagetivamente, nas HQs, práticas e performances corporais para a mulher, no decorrer da história, por meio de relações de saber-poder que possibilitam o funcionamento de dispositivos que definem a sua posição e ações na sociedade.

Em consonância com esse enfoque, o tema desta dissertação se relaciona às Histórias em Quadrinhos sem palavras dando destaque a constituição do corpo da bruxa na operacionalização da memória discursiva. Em face disso, teremos como metodologia a arqueogenealogia que é a junção do método arqueológico que visa analisar o discurso como prática histórica na construção de saberes descontínuos (FOUCAULT, 2008), amalgamada à genealogia do poder que visa analisar o funcionamento de práticas que, relacionadas a acontecimentos históricos, produzem saberes e controlam os corpos, tendo efeitos nos modos de subjetivação/objetivação dos sujeitos (FOUCAULT, 2004).

Assim, ao refletir sobre o desenho do texto dissertativo, mapeamos a produção acadêmica a fim de selecionar dissertações e teses presentes na consulta pública da Biblioteca Brasileira de Dissertações e Teses (BDTD) e no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Com esse propósito, selecionamos as seguintes palavras-chaves: <Análise do Discurso> + <Bruxa>; <Intericonicidade> + <Mulher>; <História em quadrinhos> + <Silêncio>; <Bruxa>+ <Processos de subjetivação>; <Bruxa> + <Processos de dessubjetivação>.

Os primeiros resultados da busca localizaram mil cento e oitenta e duas (1.182) dissertações e teses para a revisão. Com base nesses dados, refinamos a busca estabelecendo como critério a pesquisa ter relação com o arcabouço teórico-metodológico e com a temática abordada neste texto dissertativo. Dentre as quais chegamos a quatro dissertações para averiguar a possibilidade de coincidência do tema a partir dos estudos foucaultianos.

Logo, verificamos a ocorrência de estudos como os da pesquisadora Talíta Maria Carvalho de Lima, intitulado *Envelhecimento Feminino: Produção das subjetividades do sujeito mulher pela estética do corpo* (2015), que se dedica a analisar os processos de subjetivação/objetivação das mulheres, em fase de envelhecimento, tratando das transformações do corpo feminino pela cirurgia estética como uma prática de cuidado de si e produção de subjetividade. Todavia, a pesquisa

não se relaciona a produção de subjetividade da bruxa, nem a histórias em quadrinhos.

Então, localizamos a pesquisa de Elle Beethoven dos Santos Resende cujo título é: *A figura da bruxa no contexto das visitasões no Brasil Setecentista: um contributo do imaginário de Gilbert Durand* (2019). A pesquisa, de cunho historiográfico, objetivou compreender a construção mística da bruxa, contudo, a pesquisadora não perscruta a constituição do corpo da bruxa, focando apenas em sua relação com a história.

Perante isso, buscamos dissertações cujo tema se associasse a pesquisas sobre o discurso imagético dos quadrinhos e a rede teórico-metodológica desta dissertação e encontramos o trabalho acadêmico: *Palavra, Voz e Imagem: a representação feminina em Mafalda, de Quino* (2011), de Ana Carolina Souza da Silva. Em seu estudo, Silva (2011) mobiliza as noções de discurso e poder, em conformidade com a teoria foucaultiana, assim, como analisa os processos de subjetivação das personagens da HQ Mafalda. No entanto, a pesquisa desenvolvida pela autora não trata da bruxa, nem de histórias em quadrinhos sem palavras.

Assim, através dos conhecimentos adquiridos acerca do quadro discursivo foucaultiano e das histórias em quadrinhos que abordam a temática feminina, foi encontrado o trabalho de Leandro Luiz dos Santos, com o título: *As histórias em quadrinhos de Maria Erótica (1979- 1981) de Claudio Seto: visões carnavalescas durante a ditadura militar*. O texto dissertativo se aprofunda no funcionamento das relações de poder e sexualidade. Segundo as análises do pesquisador, as ações da personagem dos quadrinhos Maria Erótica refletem as relações de poder patriarcal que geram performances corporais para a mulher no ato sexual (SANTOS, 2020). Entretanto, nesse trabalho também não localizamos análises sobre o corpo da bruxa.

Nesse escopo, a pesquisa que empreendemos se justifica, academicamente, por analisar a constituição do corpo da bruxa, em HQs sem palavras. O que estabelece uma originalidade no que se refere às pesquisas apresentadas anteriormente.

Diante do exposto, no primeiro capítulo desta dissertação, definiremos a noção de quadrinhos que adotamos nesta pesquisa. Feito isso, faremos uma breve historicização do objeto de pesquisa para então tratar da função autoria de Ju Loyola, analisando possíveis relações entre a ausência de palavras nas HQs e a posição da autora. Em seguida, buscaremos compreender a ordenação do discurso imagético na

perspectiva teórica e metodológica da Análise do Discurso foucaultiana, tencionando arranjar o método deste texto dissertativo, que tem base na Arqueologia e Genealogia do discurso. Simultâneo a isso, analisaremos como a imagem recortada da HQ *The witch who loved-* vol. 1 (2015) vai construir, no espaço e nos traços, a imagem da bruxa através do direcionamento do olhar. Nesse primeiro momento, também pensaremos nos termos para nos referirmos aos sujeitos-personagens dos quadrinhos, posto que as HQs analisadas quase nunca apresentam palavras. Por esse motivo, os sujeitos analisados serão nomeados em: sujeito-personagem, sujeita ou no que diz respeito à representação simbólica que a imagem produz numa relação de similitude com o sujeito construído pelo discurso. A partir de então, analisaremos como a bruxa se constitui imagetivamente através da operação com a memória social, coletiva e cultural, mobilizando a noção de intericonicidade. E, no último tópico do primeiro capítulo, abordaremos os processos de subjetivação/objetivação da bruxa, estabelecendo relações com ícones que fundam diferentes possibilidades para a sua emergência no discurso.

Na segunda parte da dissertação, debruçamo-nos sobre a questão do silêncio e suas formas tendo como aporte teórico os estudos de Eni Puccinelli Orlandi (2007), Foucault (2005) e Denise Gabriel Witzel (2011). Com esse propósito, analisaremos a possibilidade da presença do silêncio fundante, em relação a estrutura das HQs, e o silêncio como práticas de silenciamento em gestos analíticos dos recortes das histórias em quadrinhos de Ju Loyola. Assim, relacionaremos as formas do silêncio, como uma prática, a acontecimentos históricos que atravessam a constituição da bruxa e, por conseguinte, da mulher.

Por fim, no capítulo: **Memórias e deslocamentos do discurso da bruxa na história e nas HQs**, nos aprofundamos nas relações de poder-saber produzidos na história da bruxa real. Em seguida, analisaremos a atualização e apagamento da imagem da bruxa das HQs e seu possível retorno a partir de imagens canônicas. Logo após, tencionaremos compreender a emergência do discurso horrífico nas HQs. E finalmente, analisaremos como a bruxa é arrancada de si por meio de práticas dessubjetivantes.

Vale ressaltar que os recortes das figuras extraídas dos *corpora* de pesquisa para as análises foram selecionados com base na relação com o corpo da bruxa, suas gestualidades e sua constituição no discurso imagético, materializada nos quadrinhos. Diante disso, partimos do princípio de que os discursos presentes nos quadrinhos

produzem, mantêm e regulam práticas sociais (FOUCAULT, 2008). Além disso, é crucial rastrear as origens históricas e as transformações ao longo do tempo para compreender as formas como o poder opera (FOUCAULT, 1987; 1988c). Isso envolve analisar as relações de poder implícitas no discurso, identificar quem tem o poder de falar sobre o objeto, quem é silenciado ou marginalizado, e como as relações de poder se manifestam nas práticas discursivas.

Por essa razão, a organização de análise dos *corpora* considera as relações entre diferentes discursos e as condições históricas e sociais que os moldam (FOUCAULT, 2008). Dessa maneira, a primeira figura analisada nesta dissertação está em *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018) e remete ao primeiro assassinato cometido pela sujeita-personagem bruxa na trama do quadrinho. As demais figuras seguem a ordem presente na narrativa das HQs, estabelecendo uma conexão entre elas, buscando entender as regras que estruturam o discurso em um determinado momento histórico (FOUCAULT, 2008).

1. A ANATOMIA DO DISCURSO IMAGÉTICO: as especificidades da imagem na HQ

Na condição de discurso e, portanto, como forma de saber produzido pela indústria cultural, as histórias em quadrinhos constituem-se em um jogo de sentidos em que são construídos, instaurados e naturalizados os papéis masculinos e femininos.

Oliveira (2007, p. 27)

As histórias em quadrinhos de *The Witch who loved vol 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018), material de análise desta dissertação, convocam o sujeito leitor a uma prática de leitura de imagens, isso porque as HQs são compostas por enunciados visuais. A palavra grafada, por sua vez, aparece em uma única ocorrência, como veremos nas análises desenvolvidas no decorrer deste estudo.

Esse formato de HQ proporciona uma compreensão universalizante e, no sentido estrutural, mais democrática dos sentidos por não conter palavras e, por isso, não aprisionar as significações em um único idioma. Ademais, a leitura desses quadrinhos garante ao olhar a agilidade na recepção que a modernidade, através de recursos tecnológicos e da rapidez na recepção da informação, nos tornou dependentes.

Assim, na prática de leitura, “o olhar apressado que percorre a página é tocado insidiosa e insistentemente pela aceleração dos ritmos de vida das democracias capitalistas” (CURCINO, 2011, p. 195). Sob essa mesma perspectiva, assentamos os quadrinhos como um típico “produto cultural, pautado pelas normas que regulam o consumo de massa - menor custo *versus* maior benefício, e, principalmente, pelos valores burgueses que custeiam a indústria cultural” (OLIVEIRA, 2007, p. 13-4). Dessa maneira, as HQs se inscrevem nessa “ordem discursiva da sociedade de consumo” (CURCINO, 2011, p. 194).

Essa predominância das visibilidades, nos quadrinhos sem palavras, denota essa urgência do olhar na contemporaneidade. As imagens, de certo modo, chegam antes do texto e requerem uma ordem “pluridimensional” distinta do “olhar linearizado, que percorre a escrita em linhas horizontais dispostas na folha ou na tela do computador” (CURCINO, 2011, p. 190).

Dessa prática de leitura dos quadrinhos erigem-se divergências teóricas com respeito a sua definição. Segundo Groensteen (2015), a grande diversidade dos

quadrinhos impossibilita estabelecer critérios específicos para definir essa forma de expressão artística. Mesmo assim, a ideia de que texto e imagem devem coexistir na definição do que são histórias em quadrinhos ainda é bastante difundida (MARCONDES, 2016). Comumente, as HQs são tomadas como um “sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal” (VERGUEIRO, 2018, p. 31).

No entanto, os estudos do quadrinista e pesquisador McCloud (1994, p.199, tradução nossa) apontam que os quadrinhos devem ser compreendidos como “ícones pictóricos e demais imagens justapostas em uma sequência deliberada⁸.” A noção de McCloud (1994) abrange formatos de quadrinhos cujas imagens não precisam, necessariamente, interagir com as palavras, o que possibilita incluir nesse conceito as HQs de Loyola (2015; 2018) nomeadas como **silenciosas**, termo que se convencionou entre quadrinistas e pesquisadores da área dos quadrinhos para definir esse formato de HQ.

Janaina Freitas Silva de Araújo (2018) afirma que as HQs sem palavras seriam silenciosas pelo fato de elas não considerarem o signo verbal como elemento do quadrinho, isso implica dizer que vez ou outra as palavras estão presentes nas histórias em quadrinhos, mas, elas são compreendidas “como uma ‘mancha gráfica’ que compõe a imagem, suprimindo a camada da linguagem que se refere à língua portuguesa, por exemplo” (ARAÚJO, 2018, p. 1, grifo da autora). Portanto, para a pesquisadora, o silêncio está presente nas narrativas silenciosas pela desconstrução da relevância da palavra escrita (ARAÚJO, 2018).

A escolha lexical do termo "silencioso", cujas significações se alicerçam como aquilo que não produz ruídos -não fala- tende, de certo modo, a afastar o signo visual do verbal e atribuir às imagens um silêncio que, na verdade, é inexistente. A utilização dessa nomenclatura sugere ser possível isolar o signo visual do campo do significante, mas Saussure (2006) nos ensina que o significante é uma imagem acústica que representa a palavra em seu caráter psíquico (SAUSSURE, 2006). Dessa maneira, a utilização do vocábulo silencioso pressupõe que as HQs não produzem significações e não enunciam práticas discursivas por serem sem palavras. Ou seja, mediante o conceito de silencioso, as imagens não formulariam séries enunciativas.

⁸ Nossa tradução do original: “juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence” (MCCLLOUD, 1994, p.199).

Portanto, esta pesquisa, inserida no contexto da Análise do Discurso foucaultiana, procura explorar o discurso visual presente nos quadrinhos, os quais são predominantemente compostos por elementos imagéticos. E circunscrevemos as imagens como formações imaginárias construídas pelo sujeito no processo discursivo e representadas na forma como ele e o outro enxergam a realidade (COURTINE, 2011b). Em *As palavras e as coisas* (1999a), Foucault destaca como as representações visuais, assim como as representações discursivas, são produtos de contextos específicos e estão imersas em dinâmicas de poder. Assim, na relação entre os sujeitos e na circulação de saberes são formulados os objetos imaginários que não são estáticos e variam de acordo com a produção discursiva (FOUCAULT, 2008). Perante isso, para analisar o discurso imagético é preciso observar a série de enunciados que constituem os objetos em cada período de sua emergência (FOUCAULT, 2008).

O que nos leva ao conceito de enunciado que, como postula Foucault (2008, p.92), trata-se de uma frase, entretanto “é relativamente fácil citar enunciados que não correspondem à estrutura linguística das frases”. Para o filósofo, gráficos, tabelas, uma fórmula matemática etc. são enunciados e as frases que os acompanham são a interpretação ou comentário e não o correspondente deles (FOUCAULT, 2008).

Vale ressaltar que, para a Análise do Discurso de perspectiva foucaultiana, os quadrinhos não são enunciados, mas sim os signos que ele abriga, eles que permitem a existência de regras e atualizações (FOUCAULT, 2008) de outros signos. Logo, as histórias em quadrinhos *The witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018) são consideradas como um arquivo, e não são designadas assim por constituírem os *corpora* de pesquisa, mas sim por serem espaços nos quais os sujeitos são (re)produzidos. Elas oferecem diversas possibilidades para essa constituição e simultaneamente estabelecem limites como suporte para as materialidades do discurso (FOUCAULT, 2008).

Nesse escopo, para as imagens dos quadrinhos serem consideradas enunciados, elas precisam estabelecer uma relação enunciativa e serem descritas no nível enunciativo a fim de fazer aparecer o conjunto de regras e as relações discursivas (FOUCAULT, 2008) que produzem a imagem da bruxa no discurso que visualizamos nas HQs de Ju Loyola (2015; 2018).

Para tanto, antes de analisarmos os quadrinhos precisamos falar sobre o contexto de irrupção das HQs de Ju Loyola. Em uma entrevista concedida à

pesquisadora de Histórias em Quadrinhos Jaqueline Cunha dos Santos e veiculada pelo site *Delirium Nerd*, a autora dos quadrinhos conta que, desde a infância, sempre se manteve em contato com a nona arte⁹, seja como leitora, seja como autora (CUNHA, 2019). Aos catorze anos, despertou o interesse em tornar-se quadrinista; no entanto, seu sonho foi interrompido devido às dificuldades na escrita em língua portuguesa. Isso ocorreu devido à sua deficiência auditiva, sendo a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) sua primeira língua (CUNHA, 2019). E como ressaltamos anteriormente a noção de histórias em quadrinhos está fortemente atrelada à concepção de arte que imbrica as linguagens verbal e não-verbal. Assim, não dominar a escrita da língua portuguesa tornou-se um empecilho para que Ju Loyola concretizasse esse sonho.

Contudo, em 2013, ao participar do Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), em Belo Horizonte, a quadrinista voltou a engajar-se na produção de quadrinhos, o que deveras Loyola não havia abandonado por completo, pois tinha contribuído como *freelancer* para a *webcomic*¹⁰ *Combo Rangers* (YABU, 2002) (CUNHA, 2019). Então, a partir de 2013, Ju Loyola começou a produzir seus quadrinhos e divulgá-los na *Internet* e, em 2015, algumas de suas obras ganharam versões físicas (CUNHA, 2019).

Após decidir seguir a carreira de quadrinista, dois acontecimentos conferiram à Ju Loyola certo reconhecimento, são eles: a participação no *Silent Manga Audition* (SMA), em 2015, e a presença da *webcomic* *The Promise of Happiness* (2016) na prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2019.

Nesse ínterim, são produzidas as HQs *The Witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015) e *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018) que também ganharam versões impressas.

Resumidamente, a trama do volume 1 da HQ *The Witch who loved* (LOYOLA, 2015) narra a história de um rapaz que, durante uma intensa chuva, se separa de seu grupo de amigos, sofre uma queda e se machuca. Por sorte, ele encontra uma mulher misteriosa na floresta que, até determinado ponto da narrativa, lhe oferece abrigo e alimentação.

⁹ Nomenclatura designada às Histórias em Quadrinhos.

¹⁰ Quadrinhos publicados na web.

Já, em *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018), um soldado, ao sair do ambiente de conflito a fim de espairecer, vê uma mulher em um lago tomando banho. Ele fica admirando-a de um barranco, mas cai no lago. De repente, um amigo o chama e o retira daquele lugar. Contudo, o soldado não consegue tirar a mulher do pensamento. Eles se encontram, trocam gestos de carinho, mas esse afeto não dura por muito tempo.

Diante dessa conceituação e contextualização dos *corpora*, recortamos a princípio, a capa da HQ *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018) a fim mobilizar a noção foucaultiana de enunciado. Na figura¹¹ 1, a representação imagética de mulher, marcada pelos traços do corpo e vestuário, segura, delicadamente, com as duas mãos um crânio ensanguentado na altura de seu tronco.

Figura 1: A cabeça¹²



Fonte: *The Witch who loved vol.2* (LOYOLA, 2018)

A capa da história em quadrinhos rememora a prática da decapitação cujo aparecimento se dá em condições históricas formuladas por instituições, séries e objetos diversos. A escolha lexical do vocábulo decapitação justifica-se por considerar o fato de, no ato de matar, haver a separação completa da cabeça do restante do corpo.

¹¹ Elucidamos que a utilização do termo figura refere-se aos recortes das HQs analisadas. O termo imagem, por sua vez, faz referência à representação simbólica da bruxa nas HQs.

¹² Todos os títulos das figuras foram criados pela mestrandia, objetivando interagir com a análise desenvolvida em cada tópico.

Assim, a imagem da mulher portando o que era a cabeça de um homem e, agora, é uma caveira ensanguentada reacende a memória coletiva acerca da decapitação como um acontecimento histórico. Segundo Denise Gabriel Witzel (2020, p. 96), essa “é uma prática muito antiga e muito atual” com uma temporalidade não linear que apresenta uma vasta dispersão enunciativa e constrói diferentes saberes em torno da cabeça (WITZEL, 2020).

Essa parte de nosso corpo relaciona-se, simbolicamente, a capacidade de liderar e governar, fazendo com que, desde tempos remotos, civilizações, como os celtas, formulassem saberes sobre a cabeça como um meio para obtenção de poder e triunfo (WITZEL, 2020). Assim, um corpo sem cabeça seria “um corpo sem acesso ao saber e ao pensar” (WITZEL, 2020, p. 102).

Conforme a referida autora, as cabeças de João Batista, de Tiradentes, de Lampião e Maria Bonita e tantos outros decapitados foram expostas publicamente para a intimidação e demonstração de êxito (WITZEL, 2020). Nessa perspectiva, essas decapitações possuem um caráter pedagógico.

Na HQ, a exposição da cabeça revela o triunfo da bruxa sobre o homem e, por isso, também tem um caráter pedagógico. Ao exibir exitosa o crânio ela rememora batalhas travadas não somente contra esse homem da HQ, mas contra uma representação mais ampla materializada no sistema do patriarcado e na dominação masculina. A demonstração de violência da bruxa contra um homem movimenta as relações de gênero, ao passo em que faz retornar as características maléficas e impiedosas da bruxa.

Apesar dessa ocorrência nas HQs, historicamente, o ato de decapitar se vincula muito mais frequentemente ao homem, à violência patriarcal (HOOKS, 2018) que, por seu turno, está relacionada “ao sexismo, ao pensamento sexista, à dominação masculina” (HOOKS, 2018, p. 94). Segundo Witzel (2020), ao fazer uma busca no *Google* utilizando as palavras-chaves “decapitação” e “feminicídio”, foi possível perceber que a decapitação é uma prática que atinge muito mais corpos femininos “evidenciando as regularidades e/ou singularidades a partir da atualidade do enunciado” (WITZEL, 2020, p. 103). Essa assimetria do poder nas relações de gênero foi construída histórica, social e culturalmente pelo “pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas [mulheres] como pessoas inferiores aos homens” conforme observa bell hooks (2018, p. 33). Perante isso, a decapitação, na HQ, desvela a circulação nas relações de poder em que a mulher passa a ocupar o lugar

que, historicamente, foi formulado para o homem, posicionando a bruxa como uma assassina. Ao segurar o crânio em suas mãos, ela retira o assassinato da condição de anonimato, enunciando a ação através da imagem. Todavia, o rosto da bruxa não é integralmente revelado, visto que os olhos estão cortados. Assim, formula-se a representação da mulher má na HQ, por meio de uma atmosfera sombria.

O homicídio cometido pela bruxa dos quadrinhos, nos remete ainda ao caso de Pierre Rivière que degolou¹³ a mãe, a irmã e o irmão. Foucault (1977), ao analisar esse crime, traz uma multiplicidade de discursos, formulados em diferentes instâncias do saber, em torno do massacre cometido pelo parricida contra a sua família. Vale observar que a bruxa dos quadrinhos, tal como Pierre Rivière, se constitui em uma variedade de possibilidades de discursos que podem se estabelecer como verdadeiros a partir dos saberes múltiplos produzidos sobre a bruxa real. Dessa forma, a degola, no caso de Pierre Rivière, e a decapitação, retratada na HQ, são acontecimentos que constroem discursivamente o assassino e a assassina, respectivamente, e mostram que não existe uma única verdade sobre os fatos, mas vontades de verdade que estão intrinsicamente ligadas a relações de poder (FOUCAULT, 1996). A vontade de verdade refere-se à maneira como a sociedade estabelece e mantém certas verdades, controlando o que é aceito como conhecimento válido em determinado momento. Em face disso, diferentes instituições têm suas próprias estratégias para determinar e regular a verdade (FOUCAULT, 1996).

Sob essa ótica, o retorno do domínio discursivo sobre a decapitação nas HQs evidencia a existência de uma prática regimentada e inscrita histórica, social e culturalmente. Ao (re)produzir a prática de decapitação, as HQs de Loyola (2015; 2018) recuperam um acontecimento que apresenta uma regularidade histórica e, concomitantemente, é singular, pois, a bruxa, uma mulher, assume a posição de assassina no ato de decapitar e ostentar um crânio masculino em suas mãos, deslocando os sentidos geralmente formulados sobre essa ação. Assim, nos enunciados dos quadrinhos ocorre uma dispersão enunciativa manifesta na posição de assassina da mulher, configurando uma assimetria do poder.

A imagem da capa da HQ *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018) é um enunciado por trazer a memória e as condições históricas de um sujeito que exerce a

¹³ Possivelmente, Michel Foucault usa o termo degola porque, na execução dos crimes, Pierre Rivière faz cortes profundos nos pescoços de suas vítimas, contudo, não ocorre a separação total da cabeça e do corpo.

sua função segundo um conjunto de regras a partir de sua posição que pode ser descrita e correlacionar-se a outras discursividades que, por vezes, se repetem de diferentes formas.

Ao dar corpo para a bruxa, os quadrinhos de Ju Loyola constroem as condições necessárias para a formação discursiva nos níveis histórico, de heterogeneidade temática e no conjunto de regras de aparecimento de objetos (FOUCAULT, 2008) como a bruxaria. É sob essa perspectiva de enunciado que analisaremos as histórias em quadrinhos *silenciosas*¹⁴ de Ju Loyola (2015; 2018) nesta dissertação, observando, a impossibilidade de haver um discurso unívoco para a sujeita dos quadrinhos e como nosso olhar formula a imagem da bruxa.

Nesse íterim, as discursividades imagéticas, serão analisadas em um batimento entre o discurso visual e a imagem da bruxa como uma alegoria do feminino. Portanto, cada recorte realizado para mobilizar as análises, nesta pesquisa, apresenta movimentos de construção da imagem da bruxa a fim de observar a maneira como a sociedade ocidental, historicamente, olha e atribui sentidos e valores sobre esse corpo.

Para tanto, neste capítulo, os tópicos tratam, na devida ordem, da função autora de Ju Loyola e da descrição dos procedimentos teóricos e metodológicos que trarão corpulência à análise dos *corpora*. A partir desse ponto, abordaremos a anatomia das discursividades imagéticas inscritas numa ordem própria, a fim de compreendermos o processo de subjetivação/objetivação da bruxa.

1.1 A função autoria em HQs silenciosas

Juliana Loiola de Paula mais conhecida como Ju Loyola, nascida no ano de 1979, é uma quadrinista brasileira. Uma mulher branca com deficiência auditiva, designer gráfica cujas obras são publicadas de maneira independente, isto é, sem o suporte de uma editora. Em suas produções artísticas, as protagonistas são geralmente mulheres: Annabelle (bruxa), Maria Lua (bruxinha) e Anna (guerreira), entre outras, apresentando, assim, uma regularidade discursiva. Os quadrinhos

¹⁴ O uso desse estilo lexical se deve ao escape de sentido do termo riscado em relação à noção de “silencioso” apresentada pelos quadrinhos sem palavras, pois, ao contrário, vemos que esses quadrinhos (re)constroem sentidos e movem discursos.

silenciosas de Ju Loyola são produzidos ao estilo mangá e abordam temas diversos que vão do juvenil ao erótico.

Mediante essa breve apresentação da autora e suas produções, neste subcapítulo, objetivamos aproximar as noções, mobilizadas por Foucault (1992), sobre a função autoria em textos das HQs de Ju Loyola (2015; 2018) que apresentam discursos imagéticos.

Para tanto, recorreremos ao texto *O que é um autor?* (FOUCAULT, 1992), resultado de uma comunicação no *Collège de France*, em 1969. Nesse ensaio, Foucault busca responder essa questão direcionando-a, especificamente, ao autor de textos, materialidade discursiva tomada como lugar de ressignificação de sentidos (FOUCAULT, 1992).

Na obra, a princípio, o filósofo fala sobre o que seria o nome de autor. Neste texto dissertativo, Ju Loyola é o nome da autora e, conforme Foucault (1992) pontua, é nome próprio, mas não como os outros nomes: “O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Nesse sentido, Ju Loyola não é simplesmente a mulher brasileira que produz HQs no formato silencioso. Mais do que isso, o seu nome delimita e individualiza a sua obra que, ao mesmo tempo, reúne determinadas séries discursivas. Portanto, o nome da autora possui uma função de autoria.

Esse nome de autor é mais que uma indicação para a quadrinista, é a descrição discursiva que se encontra no interior de suas obras:

O nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos (FOUCAULT, 1992, p. 44-5).

Em outras palavras, o autor não é somente parte de um discurso, nem nele está presente a origem de um discurso (FOUCAULT, 1992), ele tem o papel de classificar e reunir outros textos e, em acréscimo, outras imagens e narrativas.

Consoante a Foucault (1992), Ju Loyola não está como elemento discursivo isolado em suas HQs, nem detém a origem das HQs ditas silenciosas, haja vista que a primeira HQ criada nesse formato não foi de sua autoria, mas sim do quadrinista

francês Jean Giraud que utilizava o pseudônimo Moebius que produziu a HQ *Azarch* entre 1975 e 1976 (MARCONDES, 2016).

Além disso, a quadrinista não foi a primeira a produzir histórias em quadrinhos com formulações sobre a bruxa, existem inúmeras HQs que as rememoram em suas diferentes condições de possibilidade, como a famosa e recorrentemente reproduzida no audiovisual Feiticeira Escarlate, personagem de Stan Lee, que apareceu pela primeira vez na HQ *X-men #4* em 1964.

Para Foucault (1992) a autoria é compreendida como uma posição que existe no interior de uma função que permite ao autor reunir, delimitar, relacionar textos e, ao mesmo tempo, opô-los a outros. Ao ocupar essa posição o sujeito autor passa a revelar marcas da sua subjetividade e, concomitantemente, evidencia a cisão de vários “eus” que produzem a função de autoria tomada como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Portanto, a função de autoria se liga a instâncias que produzem saberes que passam a circular como verdades (FOUCAULT, 1992).

Nessa direção, Foucault (1992, p. 26) afirma que o autor não é apenas quem escreve um texto, nem deve ser “entendido, é claro, como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de coerência”. Em conformidade com Foucault (1992; 1996), compreendemos que Ju Loyola não é apenas a ilustradora, mas que suas HQs agrupam diferentes discursos os quais encontraram sentido e coerência em suas obras e isso somente é possível no exercício da função de autoria. Desse lugar, o autor pode mobilizar discursos e conferir a eles determinado estatuto dentro de uma sociedade e cultura (FOUCAULT, 1992).

Podemos dizer que os quadrinhos de Ju Loyola possuem certa receptividade em nossa cultura e, portanto, a adesão de um público, o que atribui a eles um determinado grau de importância (FOUCAULT, 1992), como vimos anteriormente, ao citar o reconhecimento que sua obra obteve. No trabalho com a ficção, as histórias em quadrinhos passam a integrar a imaginação desse público e a valorar a realidade que ele vive (OLIVEIRA, 2007), atravessando a constituição subjetiva do nicho de pessoas que consomem HQs.

Nessa perspectiva, as HQs *silenciosas* produzem subjetividades por derivarem de um agrupamento discursivo e, também, espelharem a constituição subjetiva da autora dos quadrinhos em sua posição sujeita-mulher-surda.

Quando retornamos ao termo “silencioso”, vemos a possibilidade de ele adentrar o campo discursivo associado ao nome da autora Ju Loyola que, sob a condição de pessoa com deficiência, transforma o símbolo do que se convencionou ser “silencioso” na teoria das HQs. Nessa visão, seus quadrinhos seriam desdobramentos subjetivos da função de autoria exercida pela autora. Desse modo, a surdez é instância constitutiva do seu corpo físico, material e marca a sua obra na ausência de palavras que se materializa nos quadrinhos. Assim, a produção das HQs sem escrita se relaciona diretamente à constituição da sujeita autora surda.

Essa ausência de escrita, por sua vez, pode ser pensada enquanto uma forma de silêncio, pois, como mulher com deficiência, Ju Loyola fala, se constitui e faz sentir a sua surdez de um lugar de silenciamento. Em sua função autora, o silêncio é lugar de expressão do seu eu e de atuação no exercício de poder. É através de sua obra que a autora, consciente ou inconscientemente, promove a “voz” da pessoa com deficiência auditiva e da mulher.

Ademais, esse silêncio deriva de práticas de silenciamento que atuam sobre a posição da sujeita mulher surda ocupada pela sujeita autora. Pois, em nossa sociedade, percebemos a circulação de vontades de verdade que fazem parte dos procedimentos de exclusão (FOUCAULT, 1996) e delimitam discursos e práticas discursivas para as pessoas com deficiência, definindo posições e lugares para elas. Dessa maneira, Ju Loyola fala, em seus quadrinhos, do lugar de invisibilidade sócio-histórica e cultural da pessoa com deficiência e da mulher na sociedade. No exercício da função de autoria, Ju Loyola faz deslizar a noção de “silencioso” compreendida no universo dos quadrinhos e refutada anteriormente neste texto dissertativo.

Em face disso, Ju Loyola instaura discursividades (FOUCAULT, 1992) por modificar a forma como interpretamos esse formato de quadrinho. Ela, em sua função autora, retorna sobre a própria noção de silencioso e a reformula com marcas de sua subjetividade. Por isso, as histórias em quadrinhos da autora nos convidam a voltar ao conceito de silencioso.

Sob essa ótica, compreendemos, a luz da perspectiva teórica foucaultiana, que a autora produz mais que HQs *silenciosas*, em sua função de autoria. Ela formula um outro conceito sobre os quadrinhos em formato *silencioso*. Ju Loyola movimenta

o sentido acerca do que se toma como silencioso nos quadrinhos sem a modalidade escrita da linguagem.

Foucault (1992, p. 59) postula a existência de autores “instauradores de discursividade”. Em *Nietzsche, Freud e Marx* (1997), texto que resulta de uma mesa redonda, o filósofo trata da hermenêutica moderna e de seu trabalho sobre a linguagem. Antes disso, o autor retoma a noção de interpretação na Idade Clássica que se dava a partir da semelhança entre as coisas e as palavras que se pareciam e podiam ser decifradas. Foucault (1997) observa que a esse sistema foram incorporadas as noções de: i) conveniência (o equilíbrio, o ajuste entre alma e o corpo, série animal e vegetal); ii) de *emulatio* (a semelhança nas diferenças); iii) de *signatura* “a assinatura que era entre as propriedades visíveis de um indivíduo, a imagem de uma propriedade invisível e oculta” (FOUCAULT, 1997, p. 16); e iv) analogia que seria a identificação das relações entre as coisas distintas. Durante a Idade Clássica, os indivíduos eram entendidos como reflexos do universo e de tudo que o compõe.

A partir dos séculos XVII e XVIII com a ocidentalização das ideias, os pensadores Marx, Nietzsche e Freud “situaram-nos ante uma possibilidade de interpretação e fundamentaram de novo a possibilidade de uma hermenêutica” (FOUCAULT, 1997, p. 17). Essa nova forma de interpretar conceitos e disciplinas torna esses autores instauradores de discursividades (FOUCAULT, 1992). Desse modo, Foucault (1997) nos mostra que o sistema de interpretação é inerente a cada cultura que apresentará suas técnicas, métodos e formas de compreender que existem diferentes linguagens dentro de uma mesma.

Nessa ótica, Marx, Nietzsche e Freud não atribuíram novos sentidos às coisas que não tinham sentido, eles “modificaram, na realidade, a natureza do símbolo e mudaram a forma geralmente usada de interpretar o símbolo” (FOUCAULT, 1997, p. 18). Marx e Freud, especificamente, possibilitaram estabelecer uma série de analogias entre conceitos e temas, bem como, designar suas diferenças (FOUCAULT, 1992).

Com essa reflexão, Foucault (1992; 1997) nos mostra que o autor funda discursividades não por criar um conceito inédito, mas por produzir correlações e distinções entre noções outrora distantes ou próximas. Freud modifica a psicanálise ao retornar nela mesma, já Marx modifica a noção de alienação ao realizar esse mesmo movimento de retorno a esse conceito. A função autora de Ju Loyola, relacionada ao processo de constituição de sua subjetividade (compreendida como

práticas de liberdade, práticas de si (FOUCAULT, 2016)) altera a maneira como percebemos o silêncio nos quadrinhos.

Na função de autoria, o silêncio dos quadrinhos de Ju Loyola é aquilo que resta de práticas de silenciamento as quais foram historicamente construídas para o sujeito com deficiência. Essas práticas de silenciamento visam a provocar efeitos de normalização social, estabelecendo padrões para o sujeito. Conforme nos aponta Foucault (2001, p. 41)

a norma traz consigo ao mesmo tempo um princípio de qualificação e um princípio de correção. A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo (FOUCAULT, 2001, p. 41).

O poder de normalização não atua de forma coercitiva, mas de forma corretiva (FOUCAULT, 2001). A normalização da subjetividade da sujeita autora, por meio dessas práticas de silenciamento, é uma força de poder exercida pelos modos de funcionamento social. Segundo Courtine (2011a, p. 261), as instituições produzem “dispositivos que atuam sobre o olhar” e esses dispositivos definem práticas e lugares para sujeitos anormais, colocando-os às margens da sociedade. Vale assinalar que a Segunda Guerra Mundial modificou o olhar sobre o “monstro”, pois, a partir desse acontecimento a monstruosidade passou a habitar no olhar de quem vê e não mais nos corpos anormais (COURTINE, 2011a). Logicamente, muitos outros eventos deslocaram os sentidos em torno pessoa com deficiência, tomadas por muito tempo e por diferentes sociedades como seres anormais. E para proceder uma análise mais precisa dessa dimensão seria preciso um estudo voltado exclusivamente para ela. Portanto, fazemos esse sucinto retorno histórico para demonstrar que, mesmo com os deslocamentos de sentido, práticas discursivas e discursos carregados de preconceito e discriminação voltam com muita frequência sobre as pessoas com deficiência, invisibilizando e silenciando esses sujeitos socialmente. Nessa conjuntura, práticas que determinam performances e lugares atuam sobre Ju Loyola, sujeita-mulher-surda-quadrinista e sobre muitas outras mulheres: pretas, lésbicas, pobres, com maior ou menor intensidade, haja vista a capilaridade do poder (FOUCAULT, 2004).

Por essa razão, o “silêncio”, materializado na ausência de palavras das HQs, funciona como uma tecnologia de si. Essas tecnologias de si

permitem aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade (FOUCAULT, 1988a, p. 323).

Nesse prisma, as HQs de Ju Loyola configuram-se como um exercício de práticas de si, uma forma de expressão do “eu”. Segundo Foucault (1988a, p. 332): “O si não é vestimenta, ferramenta ou posses. Ele deve ser encontrado no princípio que utiliza esses instrumentos, não um princípio do corpo, mas da alma”. Assim, é por meio dos quadrinhos (uma ferramenta) que a autora faz pulsar a constituição do sujeito com deficiência, os sentimentos e as sensações que perpassam o seu corpo e a sua alma.

Em síntese, a função autora exercida por Ju Loyola evidencia a capacidade de seus quadrinhos agruparem e ordenarem, de modo coeso e coerente, em diferentes dimensões discursivas. Além disso, Ju Loyola instaura discursividades ao transformar a noção de ~~silenciase~~ vinculando-a a sua subjetividade. Por conseguinte, essa falta de escrita se caracteriza como uma tecnologia de si, uma forma de silêncio que, por sua vez, se relaciona a práticas de silenciamento através de dispositivos de normalização. Nessa esteira, esse silêncio funciona como práticas de si, uma forma de Ju Loyola se constituir em sujeita-autora-surda e marcar essa posição discursivamente nas HQs.

Em vista de termos discutido acerca da função de autoria e da constituição da subjetividade da autora imbricada a noção de ~~silenciase~~ atribuída aos seus quadrinhos, no subcapítulo a seguir falaremos sobre as noções que, ao serem mobilizadas, podem possibilitar que a imagem de uma mulher no papel se constitua em sujeito e ocupe uma posição no discurso. E, ainda, como as figuras, os recortes das HQs, podem funcionar como enunciados. Diante disso, o subcapítulo **Visibilidades em discurso: o desnudar da posição-sujeito na imagem** objetiva mobilizar conceitos teóricos utilizando um recorte da HQ para aproximar essas noções do discurso imagético.

1.2 Visibilidades em discurso: o desnudar da posição-sujeito na imagem

Lançar o olhar sobre uma imagem é um exercício contraditório de memória e esquecimento (GREGOLIN, 2011). Contraditório porque na batida o olhar para a imagem ela desperta e duplica uma memória discursiva. Simultaneamente, trata-se de um jogo de esquecimento pois essa mesma imagem faz com que apaguemos outras pertencentes a mesma formulação discursiva (GREGOLIN, 2011). Em outras palavras, a própria imagem desvela esse jogo de rememoração e apagamento, tendo em vista que sobre ela funcionam técnicas e estratégias que evidenciam saberes e poderes no qual o trabalho da memória “produz a lembrança ou o esquecimento, a reiteração ou o silenciamento de enunciados” (GREGOLIN, 2005, s/p). Perante isso, percebemos que “a memória tem uma estruturação complexa, discursiva, verbal, não-verbal, de muitas materialidades, mas ela tem um mecanismo de repetição e de regularização” (GREGOLIN, 2011, p. 96).

Na figura a seguir, presente nos quadrinhos analisados nesta dissertação, a imagem de uma mulher desperta a memória de outras mulheres ao apresentar similitudes e, simultaneamente, essa mesma imagem apaga a memória dessas mulheres acionando uma outra série enunciativa. Nesse jogo de memória e apagamento (GREGOLIN, 2011), os cabelos pretos e longos, a pele clara e os traços do rosto rememoram imagens de mulheres docilizadas, conforme veremos adiante, ao passo que o olhar misterioso e a presença da escuridão e da lua apagam esses traços e fazem emergir um sujeito desviante, insurgente que espreita a sua vítima.

Figura 2: A Mulher no papel



Fonte: *The Witch Who Loved*, vol. 1 (LOYOLA, 2015)

Em face disso, a memória discursiva não se trata de uma recordação individual, psicológica que possui uma ordem cronológica, ou apenas uma memória social que naturaliza ou estagna sentidos de um tempo, ela refere-se ao modo como o discurso é produzido, mantido e transmitido ao longo do tempo, moldando e sendo moldado pelas práticas sociais e institucionais.

Foucault (1987) argumenta que o poder está intrinsecamente ligado ao discurso, e as instituições sociais, como escolas, hospitais e prisões, desempenham um papel fundamental na produção e reprodução do discurso. A memória discursiva refere-se à acumulação de conhecimento e práticas ao longo do tempo, influenciando a forma como percebemos e entendemos a realidade. A memória discursiva, portanto, não é apenas um registro neutro do passado, mas é influenciada e moldada pelo poder e pelas relações de poder presentes na sociedade (FOUCAULT, 1996). Em resumo, a memória discursiva, para Foucault (1996; 1999a), está relacionada à forma como o conhecimento é produzido, mantido e transmitido através do discurso, e como esse processo é permeado por relações de poder e práticas sociais.

Desse modo, a memória discursiva permite que a imagem da figura 2, por exemplo, se relacione a um determinado acontecimento histórico, num movimento de retorno e recuperação de sentidos. No entanto, esses sentidos podem conter falhas e essas rupturas permitem a atualização da imagem e, por conseguinte, o deslocamento dos sentidos (GREGOLIN, 2011). Por deslocamento, entendemos como “um discurso que causa estranhamento, uma inversão de valores” (FOUCAULT, 1996, p. 70).

Em vista disso, a figura 2 aciona redes de memória (GREGOLIN, 2005) que produzem efeitos sobre a identidade da mulher representada na imagem e essas redes de memória a inscrevem em uma determinada formação discursiva.

Antes de adentrarmos na noção de formação discursiva, precisamos falar do que se trata o discurso na Análise do Discurso de perspectiva foucaultiana. Na fase arqueológica, Foucault (2008, p. 133) conceitua o discurso como “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. Em outras palavras, o discurso é formulado nas relações entre uma série de objetos que permitem ao sujeito ocupar diferentes posições no discurso. Assim, a posição do sujeito se produz no discurso, bem como, na continuidade da existência de enunciados discursivos (FOUCAULT, 2008). Somente assim, o discurso pode apoiar-se em uma formação

discursiva que, conforme o filósofo, ocorre quando conseguimos descrever um conjunto de enunciados que apresentam lacunas, rasuras, chamadas, por ele, de sistema de dispersão (FOUCAULT, 2008), bem como, regularidade e continuidade histórica, assim, “diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Embora a aproximação entre a noção de sistema de dispersão e regularidade soe divergente, Foucault (2008) o faz mediante a possibilidade de oscilação de um acontecimento discursivo em diferentes redes e níveis de saberes e poderes os quais atuam de maneira heterogênea na sociedade delimitando as suas práticas e formulando, assim, o discurso. Nas palavras do autor:

Uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que para o tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimento, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais (FOUCAULT, 2008, p. 83).

O discurso, dentro de uma certa formação, possibilita a circulação de saberes que se tornam vontades de verdade que por vezes se cristalizam ou se rompem (FOUCAULT, 2008).

Dessa maneira, uma imagem firmada na história permite que outras surjam de modo descontínuo, integrando a mesma formação discursiva e produzindo efeitos distintos, uma vez que o discurso, visto como práticas discursivas, pode se movimentar (CASTRO, 2015).

Foucault (2008) designa inicialmente essas práticas discursivas como *episteme*, buscando assim delinear um domínio vasto e variável de conhecimentos característicos de uma determinada época que “permite compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado, se impõem ao discurso” (FOUCAULT, 2008, p. 215). O funcionamento da *episteme* relaciona-se à convenção científica, social e ao seu firmamento na história permitindo a descrição, em diferentes séries, do arquivo (FOUCAULT, 2008) formulado a partir do conjunto epistemológico de um período.

Na figura 2, a circulação de saberes diversos sobre a imagem da mulher, por exemplo, inscreve a sua constituição histórica e torna possível a sua existência através do discurso. Desse modo, assinalamos que a produção discursiva da mulher

da HQ não é linear, isto é, ela não obedece a uma métrica histórica: “a história não é a de sua perfeição crescente, mas antes, a de suas condições de possibilidade” (FOUCAULT, 1999b, p. XVIII-XIX). As mutações históricas e conceituais sobre a mulher, conforme mostramos na figura 2, a formularam em diferentes níveis de conhecimento, apresentando ranhuras que surgem ou ressurgem do discurso linguístico e imagético. Portanto, a ótica da análise de discurso foucaultiana, não considera a história como uma racionalidade evolutiva, pois ela é constituída em temporalidades distintas e independentes, podendo ser de longa ou curta durabilidade (GREGOLIN, 2011).

Ao voltar o olhar para a figura 2 novamente, vemos que suas minúcias a inscrevem num período e espaço, mesmo que com poucas evidências e nenhum elemento de escrita. Isso é perceptível porque a mulher -colocada em plano médio limitando a amplitude do espaço da imagem e permitindo ver, com detalhes, os traços e expressões do seu rosto- (VERGUEIRO, 2018) ativa uma memória discursiva que tenciona uma formação discursiva (GREGOLIN, 2005). Diante disso, a sujeita-personagem dos quadrinhos pode ser decifrada em seu corpo, rosto, em sua vestimenta, adornos e no espaço que ela ocupa. Todos esses componentes juntos podem fazer emergir outros corpos.

Foucault (1988c; 2004) postula que o corpo não é uma entidade natural ou um fenômeno biológico e argumenta que a corporeidade é uma construção social. O corpo é entendido como um campo de práticas sociais e discursivas que moldam e definem o que é considerado normal, saudável ou aceitável em uma sociedade específica.

Ao analisarmos a representação da mulher nas histórias em quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018), mesmo diante das evidências visuais como o cabelo longo e preto, o olhar enigmático, além dos elementos simbólicos da lua e da escuridão que conduzem à construção da imagem da mulher de papel, podemos questionar a representação proposta no quadrinho, levando-nos a afirmar que ela não corresponde a uma figura feminina. Decerto, o que há na materialidade discursiva HQ são tentativas de reproduzir uma mulher e é nessa negação que seu vapor toma forma exata de mulher. Na obra *Isto não é um cachimbo* (1988b), Foucault, ao analisar obras de René Magritte (1929), pontua: “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo”. Mediante isso, o autor observa a existência de similitudes do desenho com o objeto, não há, por conseguinte, uma representação do real, mas a tentativa de fazê-

lo. A imagem do cachimbo comporta outras imagens de cachimbos e, de modo semelhante, a mulher no papel é abrigo para tantas outras imagens e corpos de mulheres. Nesse sentido, “a similitude faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares escondem, impedem de ver, tornam invisíveis” (FOUCAULT, 1988b, p. 63), por outro lado: “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma” (FOUCAULT, 1988b, p. 63).

Diante disso, Foucault (1988b) postula não haver semelhança ou tradução da realidade na representação imagética, como concebido na Idade Clássica, mas similitudes que permitem “se multiplicarem a partir delas mesmas, nascer de seu próprio vapor e se elevar sem fim num éter onde só se reenviam a si próprias, e a mais nada mais” (FOUCAULT, 1988b, p. 76). Nessa perspectiva, por poder multiplicar-se, fazer reviver e emergir outras imagens, as visibilidades passam a legitimar práticas discursivas¹⁵ atuantes em grupos sociais de diferentes momentos da história.

Na análise sobre a pintura *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez, Foucault (1999a) destaca como a obra exemplifica uma mudança no olhar e na representação no final do século XVII. Velázquez, ao representar a corte espanhola, incorpora elementos que desafiam a hierarquia tradicional da pintura, desafiando a perspectiva clássica e sugerindo uma multiplicidade de pontos de vista, possibilidades de representação. Foucault (1999a) explora como as mudanças nas representações visuais e linguísticas refletem transformações mais amplas no modo como as sociedades organizam o conhecimento.

Por esse motivo, a imagem da mulher da HQ, analisada nesta dissertação, mesmo não sendo real, funda o espaço para a emergência de outras mulheres, de outras corporeidades (compreendida enquanto “construção imaginária do corpo” (BRITO E GUILHERME, 2018, p. 151)) e, também, de outros corpos os quais são constituídos por enunciados heterogêneos.

Face a isso, quando olhamos para a figura 2, uma série de indícios, como a lua, uma regularidade no discurso sobre a bruxa e a cruz em seu colar, apontam para uma formação discursiva, ou seja, para um mesmo conjunto de enunciados que posicionam a mulher no discurso sobre a bruxa. Assim, a imagem da bruxa desempenha uma função enunciativa que, por meio do referencial, viabiliza e regula os objetos já “nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se

¹⁵ Regras imanentes ao discurso (FOUCAULT, 2008).

encontram afirmadas ou negadas” (FOUCAULT, 2008, p. 103) e esse referencial do enunciado formula a posição do sujeito, a condição, a emergência e as distinções entre os indivíduos, objetos e as coisas permitindo o surgimento de uma imagem ou frase que recebe o *status* de verdade (FOUCAULT, 2008).

Sob essa ótica, podemos afirmar que as formulações nas histórias em quadrinhos se configuram como enunciados, uma vez que exibem características inerentes à função enunciativa. Essas características derivam de um referencial que elabora a posição-sujeito e as condições que possibilitam a constituição do sujeito e dos objetos no discurso, gerando, como discutido na introdução deste capítulo, instâncias de vontades de verdade. A imagem da mulher dos quadrinhos é uma unidade enunciativa integrada ao discurso sobre a bruxa que, com efeito, ampara-se na formação discursiva da mulher monstruosa. Os vários enunciados produzidos no discurso sobre a bruxa atravessam a constituição histórica e social da mulher dos quadrinhos, permitindo encontrar uma unidade em práticas discursivas. Isto é, um conjunto de técnicas, regras e estratégias de poder, ou seja, dispositivos, que, por meio do discurso, formula "objetos que são recortados por medidas de discriminação e de repressão, objetos que se diferenciam na prática cotidiana, na jurisprudência, na casuística religiosa, no diagnóstico dos médicos", conforme observado por Foucault (2008, p. 37) ao discorrer sobre o discurso da loucura. Por dispositivos compreendemos, como apontam Noêmia Félix da Silva e Kátia Menezes de Souza (2013, p. 86) ao mobilizar a noção foucaultiana: “como arranjos de poder em relações dispersas no cotidiano, possibilitando afirmações, negações, teorias e todo um jogo de verdade, que podem ser identificados nas práticas discursivas.” O dispositivo foucaultiano, *grosso modo*, relaciona-se a práticas, a atividades sociais que se reverberam como verdade (SILVA e SOUZA, 2013).

Segundo Foucault (2004), os dispositivos são formulados por instituições como a igreja, a medicina, a justiça e a economia, sendo exercido nos espaços de saber-poder. Nesses espaços de produção de conhecimento, o “exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder” (FOUCAULT, 2004, p. 80).

Nessa fase de seus estudos, o filósofo transita do dispositivo metodológico da arqueologia, centrado na formulação de saberes em uma descontinuidade histórica, para o método genealógico, no qual acrescenta que as práticas de poder formulam saberes e submetem os corpos, gerenciando os gestos e controlando os

comportamentos dos sujeitos (FOUCAULT, 2004). Assim, na Genealogia, “ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo” (FOUCAULT, 2004, p. 102) deve-se “tentar saber como foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente, realmente e materialmente os súditos, a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos, etc.” (FOUCAULT, 2004, p. 102).

Por essa razão nos interessa analisar como a mulher monstruosa foi constituída no discurso e sob que circunstâncias o discurso a (re)formula, fazendo com que ela, por vezes, desempenhe a função de mulher esperada pela sociedade patriarcal e, por outras, desobedeça às convenções sociais.

Nessa esteira, as relações de saber-poder não tratam da atuação de um poder massivo

mas da aplicação de uma perspectiva que busca descentrar a política, deslocando a análise dos fenômenos de poder desse eixo formado pelo Estado e suas instituições, para fazer foco na multiplicidade das práticas cotidianas, na rede microfísica de relações que se forma, nos jogos estratégicos, nas pequenas sujeições, nos luxos e movimentos em um campo onde forças se enfrentam (PRADO FILHO, 2017, p.319).

Face a isso, a análise genealógica se volta para a investigação e diagnóstico dos mecanismos que permitem a existência de um dado enunciado, bem como, o lugar e o tempo em que se configuram as camadas sociais e as interdições (SOUZA, 2006). O dispositivo genealógico, portanto, não se centra no sujeito ou em sua função nos jogos de força, mas, no discurso que faz surgir esse campo de forças. Nesse escopo, os corpos são instrumentos de produção de saber de onde emergem efeitos de poder. O corpo é tomado pelo e no discurso como “objeto dos investimentos sociais que dão passagem à produção das diferenças” (MAGALHÃES; SABATINE, 2011, p. 134) e essas diferenças se evidenciam nas práticas sociais, uma vez que as relações de poder-saber geram, a partir de uma positividade, ações para os corpos que estão sujeitos a rituais disciplinares que garantem sua adequação a um código social (FOUCAULT, 1987). O corpo se formula, portanto, na relação entre os sujeitos.

É partir dessas relações de saberes e poderes que as corporeidades, materializadas nas HQs, absorvem, pela imagem, o funcionamento do corpo que se (des)constrói, através da história, no relacionamento entre os sujeitos (OLIVEIRA, 2007). Desse modo, para analisar as relações de saber-poder é preciso descrever o

funcionamento das possibilidades de práticas, gestos e construção corporal para a mulher a partir de um acontecimento histórico. Em vista disso, no tópico a seguir, buscaremos compreender o funcionamento da imagem da bruxa na HQ e sua relação com outras imagens de bruxa.

1.3 A Especificidade da Imagem: o corpo bruxa

Como mencionamos no tópico anterior, as imagens são formuladas a partir de uma série de saberes determinados por práticas discursivas vigentes em um período e, por isso, a batida do olhar ativa uma determinada memória discursiva. Assim, o resgate e reconhecimento de uma certa imagem ocorre semiologicamente pela intericonicidade (COURTINE, 2013), como efeito de memória numa série de outros enunciados regulares em meio à dispersão que convoca imagens outras. Por isso, como no discurso escrito e/ou falado, as práticas discursivas, vistas como técnicas e estratégias, operacionalizam as imagens em seu funcionamento social e cultural e direcionam nossos olhares, transformando em símbolos que podem cristalizar representações socioculturais. É a partir desse firmamento da imagem simbólica, na história, que acontecem deslizamentos no discurso que, com efeito, produz a mulher do papel em uma relação contraditória. Haja vista que à medida em que a imagem da bruxa nos quadrinhos lembra outras mulheres, fazendo com que elas ressurgam, ela também é atualizada.

Sob esse prisma conceitual, a mulher de rosto redondo, lábios finos, nariz afilado, pele clara, olhos fechados e semblante tênue, na figura 3, que aparece logo no início da HQ *The Witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015), através da áurea formada pela luz de lamparina que reflete em seu rosto devido ao posicionamento alto de seu braço, irrompe efeitos de misticismo.

Figura 3: Uma mulher da luz



Fonte: *The Witch Who Loved*, vol. 1 (LOYOLA, 2015)

Ao passo que do vestido longo de cor clara e mangas longas com o decote canoa, marcado por uma faixa logo abaixo do busto, traz a memória imagética das mulheres da Idade Média. Além disso, o figurino da bruxa marca uma topologia corporal que a assenta em um tempo e espaço e desvela uma interdição corpo da mulher. Outro elemento que ajuda o olhar a produzir uma visão sobre a mulher é a presença de um colar com um pingente de Cruz *Ansata* ou Cruz Egípcia, símbolo de imortalidade. Por outro lado, a cruz cristã simboliza, para o cristianismo, o sacrifício de Cristo e a salvação, fruto desse sofrimento. Tendo em vista essa distinção, segundo a mitologia egípcia, a cruz *Ansata* seria a chave do paraíso, como observam Ana Catarina de Pinho Simas Oliveira e Elga Pérez-Laborde (2019), relacionando-a lenda das Valquírias (seres pertencentes à mitologia escandinava, condutoras dos mortos para o paraíso) em um movimento resgate da memória discursiva.

O discurso que emerge dos quadrinhos, na figura 3: **Uma mulher da luz**, evidencia a produção e o funcionamento de enunciados sobre o corpo da bruxa e manifesta, em seus traços e nos indícios da imagem, uma formação discursiva constituída a partir da mesma regra de produção e, por conseguinte, da mesma posição da mulher no discurso teratológico da bruxa. Mesmo com a emergência de sentidos que divergem do corpo monstruoso, no primeiro golpe de visão, ocasionada pela singularidade dos traços da bruxa da HQ, as minúcias da imagem, tais como a cruz e a escuridão ao redor da imagem, marcam a presença de um ser distante da norma da cristã, o que por efeito a transforma em um ser anormal.

Nesse contexto, as três figuras da HQ analisadas até então representam uma unidade também em relação à antítese claro/escuro, à presença feminina solitária

(apesar da cabeça, na primeira figura) e à centralidade feminina na expressão narrativa icônica. A solidão atravessa a mulher clivada pelo discurso feminista, que, sendo resistente à normalidade falocêntrica e patriarcal, insurge como poder simbolizado pela luz e essa expressão do rosto ainda melancólico, com parte do rosto coberto, além dos olhos fechados, podem representar a coragem para enfrentar a novidade, os embates discursivos. O que revela um certo titubeio nessa inscrição em outra ordem discursiva: a feminista, que prescreve a possibilidade de efeitos de sentido favoráveis à bruxa. Isso se deve ao direcionamento do nosso olhar que busca fundamento em uma memória discursiva (GREGOLIN, 2011). É dessa forma que a curiosidade dos olhos na busca pelas diferenças (COURTINE, 2018), presentes no ser representado na imagem, nos leva a fitá-la mais de uma vez e construir sobre ela sentidos de bruxa.

Desse modo, o nosso olhar “constrói a verdade por meio da distinção das características e diferenças daquilo que nos aparenta estranho” (MILANEZ, 2012, p. 84). A mulher da figura 3, como sujeito-personagem dos quadrinhos, se distingue de outras formulações sobre a bruxa e isso incomoda o olhar que procura pela bruxa e a encontra apenas nos indícios, nos traços, nas minúcias da imagem. A batida do olhar para a mulher segurando a lamparina, cercada pela escuridão, vestindo roupas que remetem à Idade Média desconcerta e provoca curiosidade pelo ser anormal.

Há, na imagem, um exercício contraditório, pois, o rosto com traços tênues da bruxa e a luz que emana da lamparina possibilitam a emergência de uma nova estética para a sua existência. Isso afasta a bruxa da loucura e histeria associadas a sua imagem durante a Idade Média. Nas HQs, ela pode ser bela e autônoma, protagonista de sua própria existência.

Portanto, os deslocamentos discursivos sobre a imagem da bruxa se engendram em acontecimentos a partir da agenda feminista em que a mulher pode ocupar diferentes posições e espaços no discurso. Esses deslizamentos em torno da bruxa são, decerto, saberes que convocam poderes de legitimação da mulher destemida e essa legitimação desliza de sua fragilidade sexual, discurso falocêntrico que institui maior poder à sexualidade masculina, taxionomia que possibilita efeitos de estabilidade pela vontade de saber dada pelo binarismo sexual.

Essa mulher corajosa enfrenta a escuridão que, dentro do domínio discursivo *noir*, significa a relação com as trevas, com o insólito, com o excêntrico, com o bizarro. Na atualidade, ainda permanece a estranheza semiologicamente representada pela

escuridão, algo promovido pela mulher da imagem que, na coragem de estar nesse espaço sozinha, se emancipa do machismo. Assim, a bruxa que desliza sobre efeitos de normalidade se torna, simultaneamente, monstruosa ao convocar seu efeito de autonomia e visibilidade.

Nessa perspectiva, os índices da imagem da bruxa não rememoram, com transparência, a corporeidade que se cristalizou na memória cultural. Na verdade, os índices da imagem comportam, no seu interior, “um programa de leitura que nasce em outro lugar, em outros discursos e que para interpretá-la é preciso recuperá-lo” (GREGOLIN, 2011, p. 93).

Os enunciados produzidos sobre a bruxa apresentam uma semiologia dos traços, não dos signos, (COURTINE, 2011b) na qual se instauram saberes, técnicas e estratégias de um período. Essa semiologia histórica, notadamente foucaultiana por consistir em identificar a produção de saberes em um estudo arqueológico da história da humanidade (COURTINE, 2011b), considera a análise do funcionamento dos discursos que, por vezes, cruzam-se e se dispersam, produzindo sentidos em práticas históricas descontínuas “que envolvem a produção e circulação dos discursos, levando-nos a observar, examinando os quadros históricos, como se dão as mutações nos discursos” e os seus efeitos nas práticas sociais, conforme pontua Vanice Maria Oliveira Sargentini (2011, p. 124).

Dessa maneira, o resgate da mulher monstruosa, fixada no pensamento social, sobretudo no período da inquisição, mostra as alteridades entre a imagem da bruxa da HQ e da bruxa que é fixada na memória social por intermédio de desenhos animados, livros, filmes etc. A bruxa, identificada semiologicamente pela relação que estabelecemos com uma imagem cristalizada na memória social (FERNANDES, 2020), representa a memória na qual a imagem da bruxa circulou e teve repercussão, principalmente na sociedade medieval. Essa representação atingiu o imaginário social, gerando efeitos de memória dentro de uma formação discursiva que almejava ser hegemônica. Essa memória é caracterizada por uma mulher idosa, com traços faciais raivosos (sobrancelhas arqueadas formando um “V” no centro da testa, olhos esbugalhados), corcunda, pele pálida, cabelos grisalhos e desarrumados, rosto marcado por rugas, e um nariz grande e pontudo apontando para baixo, destacando-se ainda uma imensa verruga na ponta. É essa bruxa que resgatamos e reconhecemos semiologicamente pela intericonicidade, como efeito de memória

numa série de outros enunciados regulares em meio à dispersão do que se convoca como bruxa.

Nesse caminho, podemos mencionar as ideias de Cesare Lombroso, um criminologista italiano do século XIX, que desenvolveu teorias sobre a relação entre características físicas e comportamentais e a predisposição para o crime. Em relação às mulheres, Lombroso também aplicou suas ideias, embora tenha considerado que as mulheres eram menos propensas ao crime do que os homens. Ele acreditava que as mulheres criminosas poderiam exibir características físicas que indicavam uma regressão ao primitivo, semelhante à sua visão sobre homens criminosos. Além disso, Lombroso associou certas características faciais e físicas às mulheres criminosas, como deformidades ou traços que, em sua visão, indicavam uma predisposição para a criminalidade. Apesar dos deslocamentos discursivos o caráter de um indivíduo ainda é perscrutado pelo aspecto físico.

Em analogia, recordemo-nos da bruxa do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937) cuja aparência se dissocia da bruxa dos quadrinhos.

Figura 4: A bruxa da imaginação



Fonte: Filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937)

Essa imagem que salta da memória social é apenas uma possibilidade, uma forma de repetição, um sentido que fora legitimado para a bruxa. Nesse sentido, as rupturas e, também, apagamentos e deslizamentos nos enunciados imagéticos se evidenciam nos quadrinhos de Ju Loyola, pois, a mulher monstruosa que aparece no

filme dos estúdios Walt Disney Pictures (1937) e a bruxa da HQ são discursivamente produzidas em períodos distintos. Entretanto, elas integram a mesma formação discursiva por terem princípios de constituição semelhantes (FOUCAULT, 2008) que partem da monstruosidade feminina.

Os deslocamentos discursivos, que circulam também pela agenda feminista como resistência aos efeitos de normalidade da bruxa representando mulheres emancipadas das taxionomias misóginas e machistas, seriam saberes que convocam poderes de legitimação da mulher destemida, que desliza da fragilidade sexual e, pela metáfora da luz que clareia o caminho, possibilita uma nova estética existencial, afastando-se da loucura imposta pela histeria, pelo atrelamento de sua imagem a uma figura masculina (agora ela pode ser bela e autônoma, mas ainda é exótica, evoca possibilidades de sentido de introspecção, apesar da *parresia*, essa coragem da verdade feminista, que produz uma estética existencial *noir*, assustadora, séria, com rosto coberto pelo cabelo, não é simpática), mesmo sendo protagonista de sua própria existência – daí seu caráter ainda repugnante, anormal. A bruxa contemporânea representada nos quadrinhos é uma resistência que constitui poder também semiológico, representada pelo caleidoscópio, pela polissemia: é destemida, mas estranha, não sorri, cobre parte do rosto com o cabelo.

Ao considerarmos os deslizamentos no discurso que monstrifica a bruxa, percebemos que a construção cultural da sujeita-bruxa é sustentada pela ordem do olhar, uma vez que as deformidades, os desvios e a punição se evidenciam no corpo. Em *O Nascimento da Clínica* (1963), Foucault, analisando o discurso médico e suas transformações, a partir do final do século XVII, observa que o olhar antecede a própria linguagem dizendo que:

O olho torna-se depositário e a fonte da clareza; tem o poder de trazer à luz uma verdade que ele só recebe à medida que lhe deu à luz; abrindo-se, abre a verdade de uma primeira abertura: flexão que marca, a partir do mundo da clareza clássica, a passagem do Iluminismo para o século XIX (FOUCAULT, 1963, XI-II).

Em outras palavras, o olhar deposita no corpo saberes construídos em discursos que legitimam o indivíduo sadio, em detrimento do doente ou, semelhantemente, o normal causando danos ao anormal.

Por efeito do olhar, ora objetivamos a bruxa do filme por estar fora dos padrões de beleza, apresentar olheiras, ser velha, nos distanciando e provocando sentimentos

de repulsa, ora subjetivamos a bruxa da HQ, dentro dos padrões de beleza impostos à mulher o que produz efeitos de normalidade e nos aproxima da imagem, como observa Maria do Rosário Gregolin (2011) ao abordar a produção da visão objetivadora e subjetivadora. Por isso, a história dos monstros “é também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas” (COURTINE, 2011a, p. 256), porque nossos sentimentos, em relação a eles, também são historicamente paradoxais.

Segundo Luzmara Curcino (2011, p.183-4), esse funcionamento do olhar evidencia que o discurso é “constituído pela ordem sócio-histórica e cultural que regula não somente o que é dizível, mas também o que é visível e o que é dado a ver em um certo momento histórico, por e para determinados grupos sociais”. Por essa razão, a imagem da bruxa dos quadrinhos e da animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937) produzem efeitos de sentido distintos mesmo em se tratando de um mesmo discurso: o da mulher monstruosa. Portanto, a bruxa é constituída perante a regulação produzida no e pelo olhar.

Nessa visão, a figura 03, recortada da HQ *The witch who loved 1* (LOYOLA, 2015) agrupa, de maneira não linear e não unívoca, outros corpos monstruosos. A bruxa dos quadrinhos apresenta uma dualidade de sentidos (RAMOS; FIGUEIRA-BORGES, 2022) materializada em seus traços delicados e afeminados, em oposição às minúcias da imagem e as ações efetuadas por ela. Em outras palavras, a bruxa dos quadrinhos transforma-se a partir de diferentes práticas discursivas que nos permitem significar ou ressignificar nosso olhar em relação a ela.

O retorno da bruxa na mulher de papel, por sua vez, traz efeitos de sentido históricos, desdobramentos da representação da bruxa em outras esferas das sociedades, isto é, em outros quadros enunciativos e dentro desses outros quadros surge a bruxa da HQ.

Nesse sentido, para analisar o aparecimento desses enunciados precisamos decifrar as imagens em suas minúcias. Para tanto, destacamos então a base do projeto do historiador Carlo Ginzburg (1989), em seu método de investigação dos indícios da imagem, paradigma indiciário, o qual postula que: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas -sinais, indícios- que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177). Com isso, a análise dos pormenores da imagem, de seus detalhes tidos como ínfimos, permite a identificação dos mecanismos e dispositivos que situam e definem os corpos como partícipes ou não de um código moral.

As visibilidades, em geral, acolhem uma série de imagens anteriores e, porventura, futuras, fruto da imaginação (COURTINE, 2011b), colocando-as em uma rede de formulações discursivas e, ainda, representando, em certa medida, o corpo feminino construído, destruído e reconstruído em diferentes períodos da história e perspectivas socioculturais.

Como nos relata a história do passado e nos validam os estudos arqueogenealógicos, o corpo da mulher foi e é investido política e socialmente (SANTOS; FIGUEIRA-BORGES, 2021), sendo atingido por dispositivos heterogêneos- instituição religiosa, familiar, médica, justiça etc.- discursivamente entrecruzados.

A produção do corpo feminino monstruoso se dá no investimento desses mecanismos, não podendo determinar um começo, nem apontar um final. No entanto, numa escavação da história da mulher, observamos os deslocamentos de sentido no discurso sobre o feminino.

Nas civilizações antigas, as mulheres não representavam a encarnação do mal ou fragilidade. Segundo Regina Helena Urias Cabreira (2006, p. 33, grifo da autora), “houve uma época em que uma cultura “matrifocal” regia nossa civilização”, nesse momento histórico, as relações entre mulheres e homens não eram hierarquizadas, mas baseavam-se na natureza, por isso a escolha lexical pelo termo “matrifocal” e não “matriarcal¹⁶”. Os saberes formulados pela civilização antiga aproximavam a mulher do símbolo da “mãe-natureza” ligando-a ao sagrado, bem como, à detenção dos ciclos de vida e morte. Contudo, as nossas relações de uso e compreensão da natureza foram se transformando com o tempo.

A emergência de novos saberes provocou o afastamento da imagem da mulher da natureza e da espiritualidade, fazendo com que os indivíduos passassem a se enxergar como parte de uma sociedade e não do meio ambiente (CABREIRA, 2006).

De modo semelhante, as concepções sobre a bruxa também foram modificadas através do tempo. As civilizações, na Escandinávia, contavam lendas das Valquírias, seres adorados por esses povos, “divindades guerreiras que voavam e

¹⁶ O conceito de matriarcal reúne um conjunto discurso que, isoladamente, impede a emergência de um único sentido. No entanto, a partir de nossa leitura do texto diferimos matrifocal e matriarcal, por este último compreender a mulher como essencial gerador e provedora da vida familiar, já a primeira, tem a mulher como o centro de todas as relações que permeavam a sociedade primitiva, geração de vida, de saúde, espiritualidade e morte.

levavam a alma dos soldados mortos para o paraíso; e sabemos que também foram veneradas na Inglaterra graças a um processo do século IX, em que uma velha foi acusada de ser valquíria” (BORGES, 2002, p. 4). Assim, o conhecimento construído para a mulher, no imaginário das civilizações primitivas, era de força, coragem, poder e utilidade do corpo.

O processo de cristianização modificou os saberes desses povos que passaram a ser fundamentados pelo credo cristão. Essa transformação se deve ao fato de as Valquírias, junto a outros deuses, representarem uma ameaça à fé em um único deus, bem como, uma ameaça ao poder nas relações que começavam a se estabelecer com os povos escandinavos. A partir disso o cristianismo concebe as Valquírias como seres demoníacos (BORGES, 2002).

Mas foi no período inquisitório que os instrumentos de vigilância e punição corporal se tornaram incisivos e atuantes. A Inquisição foi um processo posterior ao da cristianização das populações originárias da Grã-Bretanha. Isso nos revela que, embora as práticas de feitiçaria existam em todas as sociedades, não havendo como delimitar uma temporalidade para esse acontecimento, a caça às bruxas marca, categoricamente, um período e espaço, conforme aponta Natália Lima dos Santos (2021).

Diante disso, observamos que a demonização do corpo, das gestualidades e das práticas femininas antecede o auge do sistema inquisitorial, que culminou na condenação de mulheres por supostos crimes de feitiçaria. A Igreja Católica empreendeu uma perseguição, sendo que a imposição coercitiva dessas normas se consolidou principalmente no âmbito jurídico por meio dos julgamentos.

Nessa esteira, percebemos que a bruxa da HQ aciona redes de memórias que nos fazem resgatar diferentes séries enunciativas sobre a bruxa da história. Essas séries ora se associam, ora se dispersam. Tendo em vista essa movência de sentidos, no subcapítulo a seguir trataremos do processo de subjetivação/objetivação da bruxa.

1.4 A ordem do olhar: processos de subjetivação/objetivação do corpo da bruxa

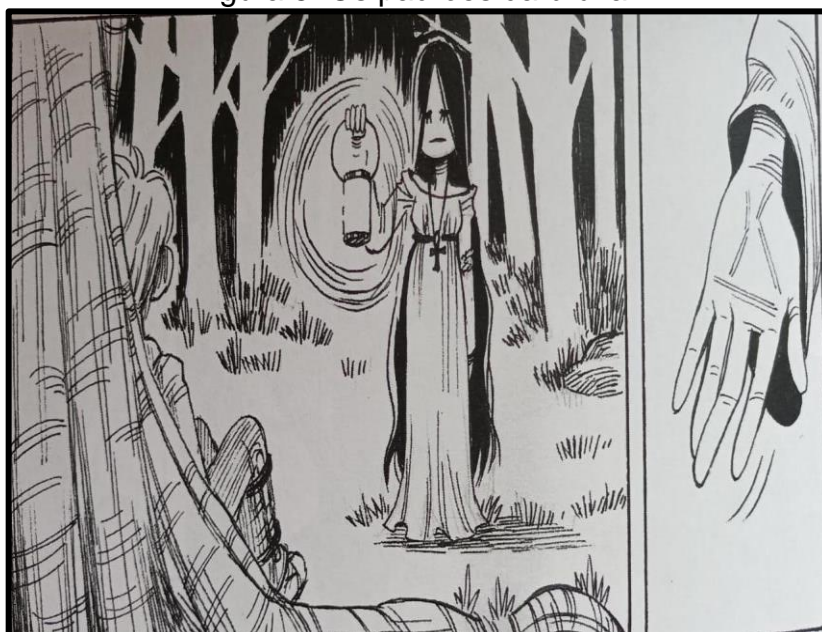
Na seção anterior, mostramos a existência de um certo distanciamento entre a imagem da bruxa da HQ e a corporeidade da bruxa construída no discurso ao longo do tempo. No entanto, mesmo com esse afastamento, o nosso olhar aponta para indícios de que existe, nos quadrinhos, a imagem de uma bruxa.

Por isso, neste subcapítulo, nos interessa pensar o funcionamento de práticas que atuam sobre a estética corporal da bruxa. A partir disso, analisaremos como a ordem do olhar aceita um determinado corpo e produz uma visão objetivadora sobre outro (GREGOLIN, 2011).

Sabemos que a subjetividade é o processo de formação do indivíduo em sujeito na relação com a verdade (FOUCAULT, 2016). E esse processo ocorre com as experiências que o sujeito faz de si e, também, da relação com os outros, com a sociedade e instituições, por meio das obrigações de verdade e das ligações (FOUCAULT, 2016). Para compreender os modos de funcionamento dos processos de subjetivação é necessário “indagar quais efeitos tem sobre essa subjetividade a existência de um discurso que pretende dizer a verdade a respeito dela” (FOUCAULT, 2016, p. 12). Vejamos, portanto, como ocorrem esses modos operacionalização nas HQs.

A figura a seguir apresenta a imagem de uma mulher numa floresta, o que pode ser constatado devido a presença de árvores, mato e pedras pelo chão. Vemos, ainda, um jovem encostado em uma das árvores de costas para o leitor do quadrinho.

Figura 5: Os padrões da bruxa¹⁷



Fonte: *The Witch Who Loved*, vol. 1 (LOYOLA, 2015)

¹⁷ O título dado a essa figura é uma introdução à discussão que será desenhada neste tópico.

Nessa figura, a mulher ostenta cabelos notavelmente longos e lisos, mantendo os traços delicados do rosto, já observados na figura 3. Os cílios volumosos são proeminentes na imagem da bruxa, enfatizando um efeito de pureza e feminilidade. A ausência do sorriso e a tensão dos lábios são a tipificação da excentricidade permanente e regular na imagem da bruxa. Dessa maneira, as características visuais da sujeita-personagem da história em quadrinhos transmitem um conjunto de emoções, desde melancolia e temor até uma dualidade no limiar entre coragem e fragilidade.

Além desses elementos, a lamparina também é outro índice que produz sentidos sobre a bruxa. O objeto permanece em sua mão como um símbolo que reforça a presença de uma sujeita com boas intenções, um indivíduo de luz que traz consigo boas ideias e pensamentos. Nesse cenário, a figura apresenta um contraste simbolizado pela representação estereotipada da feminilidade em contraposição à agressividade, cuja metáfora é a luz que dissipa as sombras do falocentrismo.

A disposição espacial da mulher, posicionada centralmente e superior na narrativa visual, destaca-se em relação ao homem, colocado periféricamente e em posição inferior. Essa configuração remete a discursos sexistas e binaristas, conectando-se, pela memória discursiva, à imagem da mulher cuidadora e submissa ao homem.

Ademais, o vestido longo, envolvendo os braços e os pés, marca uma vontade de verdade para o corpo feminino, reforçando a ideia de que mulheres com comportamento e ações consideradas adequadas, conforme algumas instituições normativas, devem vestir-se de modo a cobrir a maior parte do corpo. Essa “vontade de verdade, tal como os outros sistemas de exclusão, apoia-se numa base institucional: ela é ao mesmo tempo reforçada e conduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia” (FOUCAULT, 1996, p. 17). Essa verdade que se diz sobre as mulheres não encontra força em evidências científicas, mas se ampara nas relações familiares e nas influências de grupos sociais (FOUCAULT, 1996). Em razão disso, ainda atualmente, é comum a (re)produção de que uma mulher de boa conduta deve vestir-se obedecendo a uma norma.

Nesse mesmo recorte da HQ *The Witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015), a mão estendida, separada em uma vinheta, o que lhe confere maior destaque, também operacionaliza sentidos sobre a bruxa da HQ. A palma da mão virada para cima é um gesto muito comum quando queremos oferecer ajuda para alguém. O *close-up* na

mão, no segundo quadrinho, representa o clímax da narrativa dessa figura, evidenciando um hibridismo discursivo que fragmenta a subjetividade feminina na contemporaneidade. A mulher submissa (a que estende a mão, a que cuida) permanece nos interstícios da mulher autônoma, e, nesse recorte, se materializa na figura masculina - ainda que periférica – nessa contradição entre o discurso feminista e o falocêntrico a bruxa/monstro contemporânea/o se constitui.

A reunião desses índices, na figura 5, coopera para a produção de uma visão subjetivadora sobre a bruxa. Dessa maneira, ela vai se constituindo em um sujeito normalizado pelos dispositivos de poder. Nesse panorama discursivo, os contrastes entre a da bruxa da HQ *The witch who loved, vol 1* (LOYOLA, 2015) e a bruxa de *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937) (figura 4), por exemplo, nos evidenciam que as especificidades da imagem levaram a sociedade a considerar um corpo bom e outro ruim, isto é, para além de suas funções sociais, colaborou ainda para a definição do caráter do sujeito pelo corpo e por suas gestualidades. Assim, o nosso olhar, atravessado social, histórica e culturalmente faz essa distinção, primeiro, pela aparência do sujeito (DIAS; CABREIRA, 2019).

Nessa esteira, os indivíduos são hierarquizados entre bons e maus e essa hierarquização é exercida pelas disciplinas que, nas relações entre os sujeitos, diferenciam a natureza, as virtudes e os valores sociais (FOUCAULT, 1987).

Sob esse lócus, o corpo está sujeito a passar por uma série de transformações a partir de dispositivos que operacionalizam o modo como vemos e percebemos o outro. Courtine (2011a, p. 255) observa que o nosso olhar para o monstro foi construído em “um exercício arcaico e cruel” nas “festas do olhar” (COURTINE, 2011a, p. 255). Essas festas se designavam a espetacularização do corpo anormal. Elas eram promovidas por estabelecimentos que, posteriormente, viriam a se tornar a indústria da diversão, no século XIX (COURTINE, 2011a). Nesse ínterim, houve a produção de dispositivos que atuam sobre olhar, dispositivos esses que normalizam o indivíduo. É sob essa perspectiva que fragmentamos os sentidos das imagens da bruxa: podendo produzir efeitos de bondade, maldade, mistério, sensualidade etc.

Para elucidar, trazemos a imagem da bruxa Glinda do filme *O Mágico de Oz* (LOEWS CINEPLEX ENTERTAINMENT, 1939) –uma adaptação do livro homônimo de Lyman Frank Baum, publicado pela primeira vez em 1901.

Figura 6: Glinda, a Bruxa Boa de O Mágico de Oz



Fonte: O Mágico de Oz (LOEWS CINEPLEX ENTERTAINMENT, 1939)

No enredo fílmico, Glinda ajuda a protagonista Dorothy no início e no final da trama quando a personagem principal quer voltar para casa. A bruxa do filme é “calma, doce e veste em tons de rosa, com uma coroa e uma varinha de condão. Tal imagem inegavelmente evoca a pureza e bondade raramente associadas às bruxas” (DIAS; CABREIRA, 2019, p. 184). Da imagem de Glinda (pele branca, ruiva, aparência jovial) emergem outros ícones que a associam à bondade: a coroa, item usado por reis, rainhas, príncipes e princesas, indivíduos historicamente construídos como sujeitos de valores e princípios. Já o vestido rosa denota feminilidade e a varinha de condão rememora a imagem de fadas.

No filme *O Mágico de Oz* (LOEWS CINEPLEX ENTERTAINMENT, 1939), a bruxa produz efeitos de sentido distintos da bruxa da HQ de Ju Loyola. A aparência da bruxa dos quadrinhos: os cabelos longos, o vestido claro sem muitos detalhes, as pernas alongadas, a lanterna na mão marcando que ela está em um lugar escuro, sem cores, suscita a dúvida, produz efeitos de mistério e a ausência de cores denota uma melancolia, como mencionamos anteriormente. Mas nesse mesmo jogo do olhar, alguns indícios suavizam a imagem da bruxa da HQ, como os olhos fechados marcados por longos cílios, um elemento que a infantiliza, bem como, manifesta a sua feminilidade, a mão estendida em um gesto de ajuda e a áurea iluminada produzem uma visão subjetivadora (GREGOLIN, 2011). Apesar da imagem da bruxa da HQ não

ser tão fortemente marcada por elementos que nos levam a associá-la à bondade, entendida como um constructo sociocultural, como é a imagem de Glinda, figura 6, em *O Mágico de Oz* (WARNER BROS, 1939), o seu corpo constrói significados de um corpo docilizado.

Por essa via, observamos que a formação desses enunciados tem efeitos nos modos de subjetivação/objetivação das mulheres no decorrer da história que deslizam sobre a imagem da bruxa da HQ. Por modos de subjetivação/objetivação consideramos, sob o prisma foucaultiano, os saberes que possibilitam ao sujeito atingir determinadas posições no discurso, assim como, o poder que o individualiza e as práticas de si, ou seja, as atividades empregadas por ele consigo mesmo na constituição da sua moralidade e de seus desejos (FOUCAULT, 1995).

Neste texto dissertativo, não dissociamos as noções subjetivação/objetivação por entendermos que os modos de subjetivação se desenvolvem nos modos de objetivação do sujeito. O processo de subjetivação/objetivação nos leva em direção ao corpo, porque é sobre ele que, nas HQs, se empregam os dispositivos de poder, assim como, são as relações de poder-saber que permitem a existência do indivíduo que significará como sujeito nas relações sociais (FOUCAULT, 2004). Nesse escopo,

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 2004, p. 15)

Com efeito, o corpo é o espaço que permite uma série de associações que entrelaça o sujeito a determinadas ações. Nessas condições, mecanismos de produção das subjetividades da mulher bruxa são construídos a partir de enunciados que, notadamente, atravessam a história da constituição de seu corpo.

Como vimos na Figura 4: **A bruxa da imaginação**, presente no subcapítulo: **A Especificidade da Imagem: o corpo bruxa enunciado**, a imagem da bruxa do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937) que retorna na memória social, aquela à qual pretende ser a imagem hegemônica (FERNANDES, 2020), possibilitou a emergência, por exemplo, do enunciado “nariz de bruxa” que coloca a mulher na condição de anormal. Já o contrário, “nariz de bruxo”, não se estabilizou no discurso em relação ao homem. Por essa analogia, percebemos a movência de práticas discursivas fundando como verdade o não enquadramento e a falta de harmonia do

nariz grande em rostos femininos. Nesse ponto, temos um enunciado formulado sobre a representação da bruxa má. Por esse motivo o nariz da bruxa do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937), nariz grande e pontudo, não deve estar no rosto de nenhuma mulher, conforme o padrão de beleza ocidental. Isso desvela um conjunto de saberes que foi, ao longo do tempo, produzido para demarcar, nas diferentes condições de possibilidade, o que pode ser visto ou não nos corpos, sobretudo, nos femininos. Nessa esteira, o corpo se desvela como objeto simbólico do poder que visa a seu bom funcionamento (FOUCAULT, 1987).

O corpo feminino se constrói a partir de técnicas e estratégias determinadas por instituições. Essas técnicas partem de vontades de verdade e são empregadas como um saber científico e biologizante, pois requer o bom funcionamento e adestramento dos corpos. Dessa busca pelo cuidado de si irrompem as práticas que incidem diretamente sobre os corpos como os procedimentos estéticos, as atividades físicas e as massagens redutoras, por exemplo; ações que manifestam o desejo de obter um corpo útil, adequado e, por conseguinte, obediente, arquitetado pelas disciplinas - pequenas técnicas que embasam a microfísica de um poder e aumentam a utilidade e capacidade dos corpos amenizando os efeitos do poder - (FOUCAULT, 1987). As disciplinas distribuem os sujeitos no discurso a fim de que ocupem determinadas posições. Por conseguinte, elas atuam como mecanismo de controle, dispositivos de vigilância do corpo a fim de seu bom exercício e garantia do funcionamento das instituições (FOUCAULT, 1987). Essa tecnologia do poder (FOUCAULT, 1988a) normatiza procedimentos e normaliza o indivíduo que obedece a determinados rituais.

Nesse ínterim, as práticas de si são estabelecidas na relação dos saberes produzidos na esfera social, cultural e histórica visando à utilidade do corpo feminino e o funcionamento da rede de poder, haja vista que para a mulher manter-se em uma certa posição no discurso precisa adequar-se às estratégias e técnicas determinadas por acontecimentos históricos.

Por esse motivo, seguimos procedimentos ritualísticos, como pentear o cabelo, frequentar o salão de beleza, academia etc., que resultam da vigilância dos corpos e culminam na adequação aos padrões e aos modos de funcionamento do capitalismo. As disciplinas, nessa perspectiva, docilizam o corpo fazendo com que a resistência a essas técnicas seja punitiva, pois elas objetivam distinguir as posições dos sujeitos no discurso (FOUCAULT, 1987).

Nas histórias em quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018), a sujeita-personagem bruxa evidencia em seu corpo o funcionamento desses rituais, seguindo um padrão estético construído para a bruxa dos quadrinhos da contemporaneidade: magra, cabelo penteado e longos, aparentemente limpa, com uma roupa que cobre a maior parte de seu corpo para produzir efeitos de bondade e feminilidade. O seu corpo se constitui como espaço de atuação de dispositivos de poder (FOUCAULT, 1987). Esse processo de subjetivação/objetivação, de mudanças do corpo da bruxa, deriva de práticas de vigilância dos corpos. Em consequência disso, na narrativa construída nas HQs, a bruxa encaixa-se nesse padrão estético e não mais segue o padrão da bruxa do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (DISNEY, 1937) (ver figura 4).

Portanto, a sujeita-personagem das HQs, desvela que “o corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta” (FOUCAULT, 2004, p. 83) - delineando o que Foucault (2004) disse acerca das relações familiares e as instâncias de controle - entre a representação histórica da bruxa como ser das trevas e a circulação dessa outra vontade de verdade de um corpo de bruxa docilizado presente nos quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018). Nesse contexto, o processo de subjetivação/objetivação da bruxa dos quadrinhos se relaciona aos acontecimentos históricos que possibilitam o funcionamento de técnicas e performances de uma construção corporal para ela, mesmo sendo formulada a partir do discurso teratológico, de acordo com os padrões estéticos e comportamentais da sociedade ocidental.

Em vista de termos tratado do corpo da bruxa, no próximo capítulo, falaremos sobre o silêncio, suas formas e práticas de silenciamento que perpassam a corporeidade da bruxa da HQ, enquanto uma representação do feminino.

2. SHHH! O SILÊNCIO NOS QUADRINHOS DE JU LOYOLA

A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível”

Foucault (2009, p. 225).

Shhh! é a tentativa da representação gráfica do barulho produzido pela voz para ordenar que se faça silêncio. Uma onomatopeia muito recorrente em histórias em quadrinhos que pode ser lida como: *Xiiiiii*, ocorrência que causaria certa estranheza no sujeito-leitor já habituado à leitura de HQs. A existência dessa figura de som evidencia que o silêncio pode ser representado por um signo, seja ele escrito ou seja por uma imagem, como em placas de aviso comumente vistas em hospitais. Em face disso, consideramos pensar o silêncio, discursivamente, analisando a significação desse “silêncio” eloquente, ou seja, de um não-silêncio.

Ao abordarmos essa temática, fazemos um movimento de retorno ao que fora discutido no primeiro capítulo desta pesquisa, objetivando aprofundar a análise dos *corpora*. Como já dizemos, é certo que, discursivamente, as HQs de Ju Loyola não são silenciosas, tendo em vista que elas produzem significados e enunciam práticas discursivas, como vimos nas análises do primeiro capítulo. Desse modo, a percepção de silêncio apreendida pela Análise do Discurso não se relaciona à falta, ao implícito das palavras, como compreende a teoria dos quadrinhos. A inexistência discursiva de um silêncio nas HQs movimenta os sentidos sobre outras possíveis formas de emergência de silenciamentos, e este capítulo se reserva a essa discussão.

Por isso, estabeleceremos diálogos com os estudos de Eni Puccinelli Orlandi (2007), desenvolvidos em torno dessa temática. A referida autora postula que existem diferentes tipos de silêncio e os classifica em: silêncio político que é silenciamento, visto que atua como mecanismos de controle. Esse silenciamento constitui verdade para o sujeito que ocupa um lugar no discurso. Conforme pontua a autora, o silenciamento político tem seus modos de funcionamento sobre forma de opressão e resistência (ORLANDI, 2007).

Nesse caminho, Orlandi (2007) pensa com Foucault (1996, p. 8-9) que, por sua vez, observa que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9)

Mediante essa assertiva, percebemos que existem interdições sobre temas, socialmente, tomados como tabus que não podem ser ditos, vistos e feitos por alguns sujeitos, a qualquer momento e, ainda, por qualquer sujeito (FOUCAULT, 1996). Por essa razão, em nossa sociedade, funcionam práticas de silenciamento, silêncio político, nos termos de Orlandi (2007), que controlam nossas ações com vistas a nos afastar dos perigos e a determinar nossas posições no discurso.

Posto isso, Orlandi (2007) ainda observa uma segunda forma de silêncio que é o fundante que antevem o silenciamento político. Consoante a autora, esse silêncio que é fundador de sentido, é estruturante, é a pausa, é incômodo e esperança (ORLANDI, 2007). Portanto, sob esse prisma, o silêncio fundante também é interpretável e significativo.

Nesta dissertação, no primeiro capítulo, marcamos uma outra forma de silêncio a partir de uma outra perspectiva. Nesse caso, tratamos do silêncio que se relaciona à função autora nas HQs analisadas. Vimos que o silêncio, nos quadrinhos de Ju Loyola, atua como uma tecnologia de si e, por conseguinte, como o que resta de práticas de silenciamento, em relação a função autoria e a constituição subjetiva da autora. Face a isso, o silêncio pode ser esquadrihado através da anátomo-política do corpo da sujeita autora o que, por seu turno, demonstra uma das condições de existência dos quadrinhos: os discursos circulam de modo ainda mais excludente para mulheres surdas.

Em razão disso, neste capítulo, analisaremos possibilidades para o funcionamento de práticas de silenciamento da bruxa, nas HQs *The Witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018), atreladas a posição mulher construída para a bruxa da história real.

No tópico: **A produção de interditos e apagamentos**, primeiramente, aludimos a dois exemplos. No primeiro, discutimos, sucintamente, acerca do controle da sexualidade feminina por meio de enunciados dogmáticos do cristianismo. No segundo exemplo, refletimos sobre a tese da legítima defesa da honra. Nessa reflexão, trataremos sobre a circulação de saberes no domínio discursivo religioso e jurídico. Esses conhecimentos produziram e, ainda, produzem práticas de

silenciamento que tencionam definir condutas comportamentais, posições e dizeres para as mulheres. Ambas as exemplificações irão elucidar mecanismos do silenciamento político em suas dimensões: constitutiva e local (ORLANDI, 2007). Feito isso, analisaremos recortes das HQs para apontar como esses silêncios se desvelam nas imagens e a maneira como o silêncio fundante produz efeitos através dos espaços estruturais dos quadrinhos.

No segundo subcapítulo: **Os índices de um não-silêncio nas HQs silenciosas**, analisaremos o único trecho das HQs, que compõem os *corpora* de pesquisa, o qual apresenta uma palavra grafada, buscando compreender os sentidos que emergem desse recorte. Para isso, perscrutaremos os pormenores das imagens dos quadrinhos dos quais pululam sentidos implícitos, mostrando como a bruxa, enquanto representação do mal, é silenciada em suas ações e como esse silenciamento se materializa nas minúcias dos seus traços.

No último tópico deste capítulo, analisaremos a fisionomia do rosto da bruxa nas HQs e a maneira que esses traços evidenciam práticas de silenciamento para o corpo feminino produzidas, sobretudo, no domínio discursivo religioso.

Com base nisso, pretendemos compreender as formas do silêncio presentes nas HQs e como os significados implícitos rompem com a imposição do silenciamento (ORLANDI, 2007) para a mulher.

2.1 A produção de interditos, apagamentos e espaços

A noção de silêncio pode ser pensada sob vieses distintos. Em *As Formas dos Silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), a professora e pesquisadora Eni Puccinelli Orlandi (2007) observa, em princípio, que o silêncio é uma ação do poder repressivo que visa ao silenciamento do sujeito. A autora ainda afirma que o método de que precisamos empreender para analisar o silêncio “deve então ser “histórico” (discursivo), e fazer apelo à “interdiscursividade”, trabalhando com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos” (ORLANDI, 2007, p. 36).

Nessa conjuntura, o silêncio significa nos processos históricos, nas relações sociais atuando sobre o que sujeito do discurso enuncia. Logo, o silêncio pode ser entendido como materialidade discursiva, pois para analisá-lo é necessário operacionalizar história, linguagem e inconsciente (ORLANDI, 2007). Nele é possível observar os equívocos e as contradições presentes no discurso.

Em sua forma de silenciamento, a produção de sentidos no silêncio se estabelece em uma instância política de repressão do sujeito (ORLANDI, 2007). Esse silêncio se configura em práticas de silenciamento as quais têm seu funcionamento naquilo que não pode ser dito, visto ou feito. O silêncio, nesse primeiro ponto, apresenta a produção dos sentidos nos interditos, no controle das práticas discursivas.

Foucault (1996, p. 10) nos ensina que “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, com o desejo e o poder”. Com isso, o filósofo nos mostra que os interditos desvelam as relações de poder-saber e os procedimentos para o sujeito e seus corpos. Mediante isso, o ordenamento do discurso ocorre em redes díspares de poder, visto que em certos momentos não se pode dizer tudo, em qualquer lugar e, ainda, sem que o sujeito tenha legitimidade para dizer ou fazer o que pensa (FOUCAULT, 1996).

Por exemplo, no domínio discursivo religioso o controle da sexualidade das mulheres regulamenta o casamento cristão ante os preceitos da castidade. Esse discurso fundamentalmente cristão e conservador teve mais força no passado do que atualmente, todavia, ele sempre retorna em enunciados reproduzidos em diferentes camadas sociais.

Essa série enunciativa teve maior incidência de práticas sobre os corpos femininos. Dessa maneira, mesmo se enfraquecendo, o discurso religioso, formulado sobre a castidade e obediência aos dogmas cristãos, não deixa de aspergir nos corpos das mulheres se instaurando em diferentes instâncias de saberes como a jurisprudência, objeto de conhecimento o qual constrói e fixa vontades de verdade. Assim, o ato sexual antes do casamento, mesmo com os deslizamentos de sentido ocorridos na história, permanece sendo uma interdição fortemente marcada para o corpo feminino.

Para ilustrar o funcionamento de práticas de silenciamento lembremo-nos do uso da tese da legítima defesa da honra (Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940) que, no âmbito da instância jurídica, exemplifica os respingos de formulações discursivas que objetivam a mulher vítima de feminicídio em decorrência do “ferimento da honra do homem”. Vale salientar que somente no início de agosto de 2023 a tese da legítima defesa da honra teve seu uso proibido pelo Supremo Tribunal Federal (STF). Essa vontade de verdade, produzida pelo saber constitucional, atuou no exercício do poder repressor que subsidiou o direito de fazer morrer (FOUCAULT,

1999) a mulher que teria cometido, por suposição, adultério no Brasil. Uma pulverização histórica e social de que o sexo fora do casamento para a mulher é passível de condenação e morte carnal.

Embora tenha havido deslocamentos discursivos, como a proibição do uso da lei citada anteriormente, a infidelidade feminina ainda é passiva de punição em níveis de opressão do corpo e de ataque às subjetividades da sujeita-mulher, isso porque o seu corpo foi construído como objeto histórico do poder masculino. De acordo com hooks (2018, p. 18):

Ainda que multidões de mulheres tenham entrado no mercado de trabalho, ainda que várias mulheres sejam chefes e arrimo de família, a noção de vida doméstica que ainda domina o imaginário da nação é a de que a lógica da dominação masculina está intacta, seja o homem presente em casa ou não (HOOKS, 2018, p. 18).

Devido a esse discurso sexista, muitas vezes as mulheres sofrem violência física, material e psicológica, o que, por vezes, gera uma reação da sociedade que levanta questionamentos acerca da manutenção do poder político patriarcal, fazendo com que surjam movimentos de resistência. Apesar da emergência desses questionamentos e o desejo de mudança, é axiomático o refreamento do discurso da mulher no campo de forças controlado pelo homem.

Nesse sentido, as discursividades formuladas sobre a mulher constituem uma assimetria de poder político masculino que acontece em séries enunciativas dispersas e “quando circulamos pelas razões políticas, trabalhamos a dimensão do silenciamento na “formulação” dos sentidos” (ORLANDI, 2007, p.35). Um silenciamento que transpõe as barreiras da palavra para atingir também o corpo feminino controlado e regulado para a sua própria manutenção, garantia do bom funcionamento e preservação do poder que incide sobre as relações de gêneros em geral.

Essa forma de silêncio político produz sentidos a partir de um lugar, ou seja, da posição do sujeito que, quando diz ou age de uma certa forma, deixa de produzir outros sentidos (ORLANDI, 2007). Sob a dimensão política do silêncio podemos dizer, conforme Foucault (1996), que há a atuação de sistemas de exclusão, a interdição que é “a palavra proibida” atuando no inconsciente do sujeito. O sujeito não diz, vê ou faz algo para não infringir uma vontade de verdade já consolidada ou imposta em uma sociedade.

Portanto, a política do silêncio, na forma de silenciamento, funciona através das redes de dominação que silenciam o corpo diretamente tirando-lhe a vida e indiretamente expondo-lhe a riscos de morte, ou multiplicando os perigos, e/ou expulsando ou rejeitando os corpos (FOUCAULT, 1999), em outras palavras é uma política de opressão.

Nesse pensamento, o silêncio político ramifica-se em outras duas formas: o silêncio constitutivo e o local (ORLANDI, 2007). No silêncio constitutivo, o sujeito formula uma enunciação apagando outra, como quando a mulher que se abstém de seu desejo sexual para produzir sobre si sentidos de virtude e pureza. Em contrapartida, o silêncio local alude à censura (ORLANDI, 2007) que atua nos modos de opressão do sujeito, tal como a produção de uma lei que justifica o assassinato de mulheres.

Observemos a figura a seguir, a fim de analisar essas formas de silêncio nos quadrinhos. Neste recorte, vemos uma mulher colhendo galhos de árvore e feixes de trigo, com o objetivo de preparar uma refeição. Seus cabelos estão esvoaçantes e uma grande e bonita árvore compõe o espaço onde ela se encontra. Nesta figura, há, notadamente, o predomínio de luz, de tons claros e uma predominância da cor branca.

Figura 7: *Há Paz no Silêncio (?)*



Fonte: *The witch who loved-* vol. 1 (LOYOLA, 2015)

Nesse sentido, a imagem da bruxa é apagada. A cruz e outros elementos que a construíam desaparecem, pois, a bruxa não pode existir em um espaço que transmite tranquilidade e paz. Essa composição imagética silencia a bruxa. Os elementos que fazem retornar a sua memória são elididos nesses dois quadros, produzindo efeitos distintos dos que vislumbramos nas figuras analisadas anteriormente. Nesse ínterim, emerge da HQ o que Orlandi (2007) denomina de silêncio constitutivo. Há o silenciamento em forma de apagamento de uma imagem para constituir outra significação, para (re)produzir efeitos de saber.

Já na figura adiante, recortada da HQ *The witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018), a bruxa está tomando banho em um lago. Os seus olhos e lábios estão cerrados, como também ocorre em *The witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015), seus cabelos estão parcialmente submersos, as suas mãos estão fora da água, uma posição bastante comum quando uma pessoa está boiando na água. Entretanto, um índice dessa figura chama a atenção, a bruxa está usando um vestido longo cobrindo todo o seu corpo, o que causa certo estranhamento.

Figura 8: Nas águas



Fonte: *The witch who loved- vol. 2* (LOYOLA, 2018)

Seguramente, o uso de trajes de banho seria mais usual, na cultura ocidental, mas não nos esqueçamos que, nessa figura, há a representação de uma bruxa. Uma sujeita que não deve ter o seu corpo exposto, pois a sua nudez, mesmo que parcial, simbolizaria uma prática de liberdade sexual. E a sexualidade feminina, imbricada a da bruxa, é controlada histórica, social e culturalmente. Sob essa perspectiva, na HQ, notamos a atuação de um silêncio local, isto é, o funcionamento de uma prática de

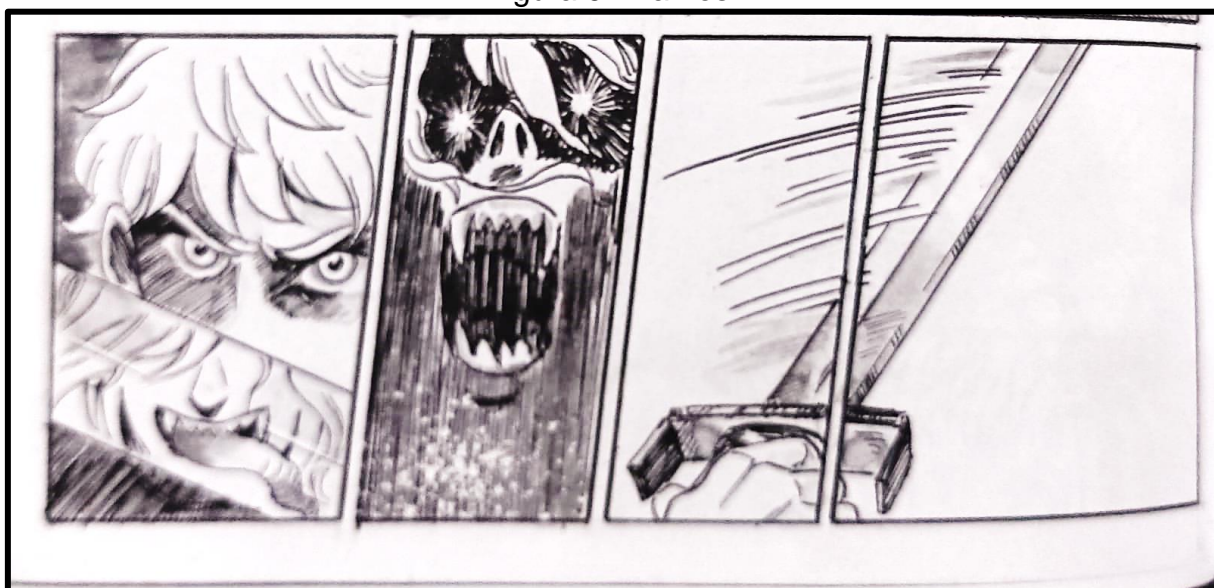
silenciamento que evidencia a existência de uma construção corporal específica para a bruxa, apontando que não pode haver nudez, visto que se trata de uma sujeita que não deveria ser erotizada ou desejada. Um silêncio que reporta a censura do corpo feminino, portanto, um silêncio local (ORLANDI, 2007). Assim, a bruxa da HQ remonta a bruxa do mundo físico que teve a sua sexualidade e práticas oprimidas em normas que a levaram para a fogueira.

Outro modo para a manifestação do silêncio, sugerida por Orlandi (2007), é a do silêncio fundante, que destaca que "todo processo de significação envolve intrinsecamente uma relação com o silêncio" (ORLANDI, 2007, p. 34). Essa dimensão fundadora do silêncio fala aos sentidos que emergem dele mesmo e nos desvela a natureza contraditória do discurso, pois o já-lá não está por inteiro lá. Conforme Orlandi (2007, p. 16), os sentidos "podem chegar de qualquer lugar e eles se movem e se desdobram em outros sentidos". Dessa forma, o silêncio e as enunciações se movimentam no discurso e produzem significações. E é quando o sujeito enuncia que os sentidos se equilibram, à medida em que o silêncio, a pausa entre os dizeres, abre possibilidades múltiplas de significação (ORLANDI, 2007).

Perante isso, o silêncio pode ser observado através das brechas e rupturas, fazendo com os sentidos se evidenciem na *falta* (ORLANDI, 2007). Assim, para vislumbrar o silêncio nos quadrinhos é necessário atentar-se à relação entre os espaços para analisar a emergência dos sentidos construídos também por essa falta, por esse vazio. O que Orlandi (2007) toma como o silêncio fundador.

Nas HQs, esse silêncio se relaciona a aspectos, notadamente, estruturais dos quadrinhos para produzir sentidos. Como, por exemplo, quando uma mesma imagem é fragmentada. Vejamos a figura a seguir em que o primeiro frame mostra um homem segurando uma espada que reflete, parcialmente, a imagem do rosto de um ser monstruoso, um indivíduo com língua de serpente. O segundo frame traz toda a face do ser monstruoso que, com traços esqueléticos, se assemelha a uma caveira. Já os dois últimos quadros apresentam uma espada.

Figura 9: Frames



Fonte: *The witch who loved-* vol. 2 (LOYOLA, 2018)

Os quadros estão recordados em frames e esses espaços em branco, essa falta, conforme Orlandi (2007), produz efeitos de movimento. Nos dois primeiros quadros, o monstro parece estar se aproximando do homem - o que pode ser visto no reflexo de sua imagem na espada - ao mesmo tempo em que nos dois últimos quadros a espada está em um movimento de descida para efetuar um golpe. Esse recorte, dos quadrinhos de Ju Loyola, poderia ter sido construído em um único quadro, contudo, o modo como eles são distribuídos fazem com que os espaços em branco apareçam e, ao dividir a imagem, construam efeitos de movimento, de agitação, apreensão, criando expectativas no sujeito-leitor. Dessa forma, os desenhos apenas, sem a presença desses espaços, dessas pausas entre os quadros, não produziriam essa mesma significação.

Segundo Brandão (2013, p. 50), o silêncio fundante nas histórias em quadrinhos pode aparecer onde não há traços, “nas sarjetas e arredores dos quadros.” Nesses lugares o silêncio fundante se mostra e é contínuo, pois permite que os elementos gráficos se destaquem (BRANDÃO, 2013). Nesse escopo, o silêncio fundador, nas HQs, pode ser compreendido como aquele que impede a falta de sentido no espaço em branco. Sob essa ótica, o silêncio não é operacionalizado a partir de práticas de silenciamento, mas sim sobre a construção da narrativa.

Portanto, mais uma vez, reiteramos a inexistência discursiva do silêncio nos quadrinhos de Ju Loyola e consideramos que o que existe são práticas de silenciamento que se desvelam através da imagem, isto é, “silêncios” (enquanto

exercícios) que se evidenciam *no* discurso dos quadrinhos. Nesse escopo, compreendemos que, estruturalmente, existe um silêncio *dos* quadrinhos que aparece nos espaços em branco para produzir sentidos, o silêncio fundante, conforme Orlandi (2007).

Adiante, daremos mais um passo a fim de compreender o funcionamento de possíveis silenciamentos e a sua materialização na imagem, conforme apreendemos na Análise do Discurso. Para isso, recortamos o único quadro das HQs *The Witch who loved vol. 1 e 2* (LOYOLA, 2015; 2018) em que aparece uma palavra a fim de analisar as significações do silêncio.

2.2 Os índices de um não-silêncio/silenciamento nas HQs

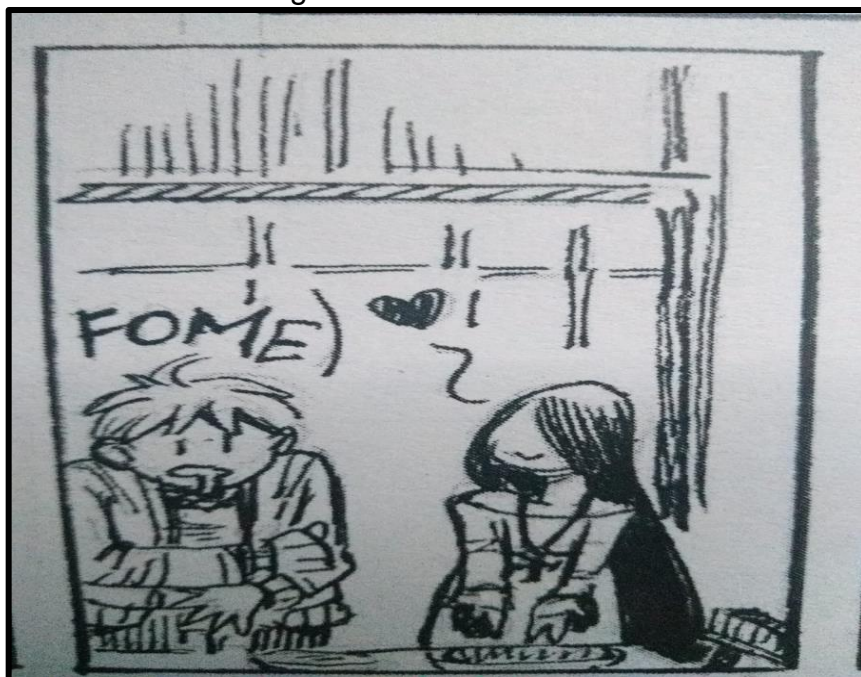
Nos recortes que realizamos das histórias em quadrinhos, até este momento, não há verbalidade, excetuando a capa da HQ *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018) que traz o título do quadrinho e que fora analisada na introdução do primeiro capítulo desta dissertação. Como já dito, a inexistência ou raro aparecimento lexical não constitui um silêncio ou silenciamentos. Haja vista que tomamos como práticas de silenciamentos, nas produções enunciativas compostas pelas visibilidades materializadas nos quadrinhos, a emergência da ruptura dos silenciamentos misóginos e a permanência da circulação contraditória desses discursos normalizados sócio historicamente nos enunciados femininos, em algumas práticas de subjetivação.

Posto isso, além da ocorrência na capa das HQs, em *The Witch who loved vol. 1* (2015) aparece uma palavra escrita uma única vez em toda a HQ. O que não acontece em *The Witch who loved vol. 2* (2018), onde não existe nenhum traço de escrita no decorrer de toda a narrativa.

Como falamos anteriormente, mesmo que apareçam palavras, nos quadrinhos desse formato, vez ou outra, isso não é considerado uma questão em relação a nomenclatura estabelecida pelos teóricos dos quadrinhos. Por esse motivo, a escrita é entendida, nas HQs, como um modo de reforçar a ideia produzida pela imagem (ARAÚJO, 2018). Essa compreensão suscitou um questionamento, tendo em vista que se a palavra escrita é apenas um reforço da imagem outras significações não poderiam emergir a partir dela. Por essa razão, iremos analisar a interação entre palavra e imagem através do recorte da figura 10.

Nesta figura, a bruxa está ao lado de um garoto. Com as mãos, ela aponta para um prato de comida, logo a sua frente. Seu rosto esboça um leve sorriso. Já o garoto está com os braços cruzados e uma das mãos sobre a barriga. De sua boca escorre saliva, traços que denotam que ele está bastante faminto. E logo acima de sua cabeça revela-se a palavra FOME.

Figura 10: Isto é fome?¹⁸



Fonte: *The witch who loved-* vol. 1 (LOYOLA, 2015)

O enunciado FOME atua como uma legenda do estado físico do garoto, do que está atravessando o seu pensamento e se materializando em seu corpo e gestualidade. Nesse ínterim, a palavra se cruza com a própria imagem, em um mesmo sentido. Assim, o elemento gráfico (FOME) é marcado por um parêntese que acentua o estado do garoto representado pela imagem. Na figura, o parêntese é uma forma de restringir esse sentido apenas a ele. Desse modo, a representação imagética da fome é personificada no garoto do desenho. O sujeito-personagem do quadrinho enuncia pelos gestos e traços o que a escrita superposta reforça marcando a direção do olhar.

Mas a palavra FOME está no quadrinho não somente como um reforço da imagem, pois ela produz sentidos outros, que, justapostos à imagem do coração,

¹⁸ O título da figura 10 intenta realizar uma ligação intertextual com o título da obra de Magritte *Isto não é um cachimbo* (1929). A escolha pelo uso do ponto de interrogação é uma provocação que visa levar o leitor a refletir sobre o recorte do quadrinho.

permitem que façamos um corte, uma separação entre os sujeitos-personagens. E isso revela uma cisão não só corpórea, mas também da diferença dos sentimentos entre ambos. É por essa mescla de índices que o garoto se mostra vulnerável, já a bruxa aparece como indivíduo caridoso, amoroso e apaixonado. Ela se encanta pelo garoto vulnerável e faminto. Esse estado o torna, agora, submisso a bruxa. Ele precisa da ajuda dela e, no meio da floresta, somente ela pode subsidiar aquilo que o garoto necessita: alimento e proteção.

Nessa relação assimétrica de poder, a menina pode docilizá-lo por meio da condição em que ele se encontra. Isso evidencia um deslocamento da ordem regular do sentido de submissão feminina em relação ao sexo masculino. Haja vista que o homem é construído histórica, social e culturalmente como sinônimo de segurança, coragem, audácia e força, já a bruxa é produzida, nesse mesmo processo sócio-histórico-cultural, como representação da perversidade, do mal e das trevas. Contudo, nessa figura, os papéis sociais dos sujeitos-personagens, atrelados a suas sexualidades biológicas, são ressignificados na HQ. Agora, a bruxa é bondosa e detém os meios para fornecer proteção ao garoto que, por outro lado, é o indivíduo que precisa ser socorrido. Sob essa perspectiva, a HQ possibilita um deslizamento discursivo em torno da bruxa, fazendo com que ela se (re)configure como uma heroína.

Mas esse deslocamento discursivo esbarra na permanência da bruxa no papel social dado pelo domínio do saber já dito para a mulher, compreendida como a cuidadora dedicada do lar. Reminiscência do binarismo sexual em que resta para a mulher a função de preparar as refeições, assim como, cuidar da casa e dos filhos.

Ainda, é necessário ressaltar que a bruxa demonstra interesse pelo garoto somente quando o vê sob condição de vulnerabilidade, ou seja, a bruxa tem prazer no sofrimento dele, evidenciado pelo sorriso que ela esboça, desvelando uma relação perpassada pelo sadismo, pois ela apaixona-se pela imagem do garoto indefeso que ela pode docilizar. Mais uma vez o discurso produzido nos quadrinhos apresenta uma dualidade acerca da posição ocupada pela bruxa que é apagada em suas ações, como ajudar o garoto, mas que insiste, em retornar através dos pormenores dos traços, como o sorriso sádico que podemos ver nesse recorte.

Ademais, nessa figura, através da intericonicidade, resgatamos a memória discursivo-imagética do conto de fadas *João e Maria* (1989) a qual uma das versões mais conhecidas é dos irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, publicada em 1812. Na

história infantil, João e Maria são abandonados na floresta pelos pais. Ao tentar encontrar o caminho de volta para casa, eles se deparam com uma casa feita de doces e guloseimas. No entanto, a casa é habitada por uma bruxa malvada que os atrai para dentro. A bruxa planeja comê-los, mas João e Maria, com astúcia, conseguem enganá-la. Eles conseguem escapar e retornam para casa, onde descobrem que seus pais se arrependem de tê-los abandonado.

Na história em quadrinhos de Ju Loyola (2015), a bruxa resgata a memória discursiva da trama clássica da bruxa infantil. Similarmente, a bruxa dos quadrinhos atrai o garoto vulnerável para sua casa, oferecendo-lhe comida e abrigo. Assim, a palavra FOME aparece nos quadrinhos também como um resgate da memória discursiva da narrativa de João e Maria. Além disso, tal como a bruxa malvada do conto de fadas, a bruxa da HQ possui motivações nebulosas ao cooperar com ele.

Um outro índice da imagem da bruxa que produz sentidos é a ausência dos olhos. Como vimos, nos recortes anteriores, a bruxa aparece sempre de olhos fechados, mas, nessa figura, esses traços são omitidos. Esse apagamento produz sentidos de que há algo nela que não pode ser visto, precisa permanecer escondido. Isso demarca que a história em quadrinho é sobre a bruxa que, apesar da boa atitude, ainda se constitui como ser sombrio e misterioso. Essa falta dos olhos da sujeita-personagem em oposição a presença dos olhos do garoto não se configura como um vazio e, sim, preenchimento de sentido no espaço aberto em que os traços não atingiram a imagem deixando uma lacuna para a produção de sentidos (ORLANDI, 2007), estruturando e, ao mesmo tempo desestruturando a representação da bruxa.

Adicionalmente, nessa figura, a arquitetura dos traços dos sujeitos-personagens é infantilizada. Os dedos das mãos são diminuídos, separados e pontudos, recebendo um ar menos cuidadoso com os aspectos morfológicos da anatomia corporal, bem como, os olhos do garoto que passam a ser simplesmente dois traços. Os sujeitos-personagem parecem menores diante do espaço que ocupam no quadro. Dessa maneira, os efeitos de sentido produzidos sobre a imagem, num primeiro golpe de vista, podem ser de inocência, pois, nesse momento, as personagens são convertidas em duas crianças. Assim, a palavra FOME e o coração ganham destaque no quadro, significando que os sentimentos e sensações estão no cerne da relação entre eles nesta vinheta, colaborando para a compreensão da narrativa. Nessa esteira, a disposição das personagens na figura e a formulação de

um lugar (a cozinha) orientam a leitura, apresentam uma forma específica de ver e significar esse quadro e recuperam uma memória imagética canônica.

No subcapítulo adiante, analisaremos a possibilidade de índices do corpo da bruxa das HQs apontarem para práticas de silenciamento constitutivo e local (ORLANDI, 2007) engendradas na história mulher.

2.3 A estética do silenciamento das mulheres monstruosas

O silêncio, como elemento constitutivo e local, sempre esteve presente na história das mulheres numa relação opressora que perpassa a cultura, a política e as instituições como a família e a religião, (WITZEL, 2011). No silenciamento dos corpos e vozes femininas, dispositivos de controle foram e permanecem sendo acionados nos discursos formulados sobre a mulher.

Nessa ótica, o silêncio das mulheres “vai ao encontro do necessário retraimento do feminino no cenário social e político, para que os interesses do masculino pudessem se consolidar” (WITZEL, 2011, p. 39). Conforme Foucault (2004), isso acontece devido a inserção de procedimentos de poder-saber instaurados por instituições como o Estado, a Igreja, a Justiça e instituições subestatais como a medicina e os seguros de vida (FOUCAULT, 1999b). Essas organizações não atuam de maneira linear porque mulheres e homens não ocupam posições estáveis nas práticas discursivas e essas relações movem-se dependendo das condições de possibilidades da emergência de certo saber-poder histórico, conforme o funcionamento visto na figura 10.

Em consequência dessa movência, o grito das mulheres se rompe, em determinados acontecimentos históricos, na rebelião e no “processo de visibilidade em suas conquistas nos espaços público e privado, notadamente no que diz respeito ao controle da contracepção, à liberdade sexual, ao combate a qualquer forma de violência forjada na relação de gênero de todo tipo” (WITZEL, 2011, p. 39). Essas conquistas do corpo feminino, como o controle da contracepção, por exemplo, são inerentes ao funcionamento da biopolítica do corpo.

A politização da sexualidade da mulher incide em seu corpo nos mecanismos de controle de natalidade *versus* libertinagem sexual que afetam a duração e a qualidade de vida (mais vidas= mais Estado X mais sexo= mais doenças) que importam ao biopoder (FOUCAULT, 1999b).

Ainda é preciso demarcar que as medidas de repressão de corpos femininos não consideram os mesmos critérios, regras ou estratégias para todas as mulheres, porque isso depende da posição que ela ocupa no discurso (mulher branca/preta, rica/pobre, empregada/patroa, dentro/fora dos padrões), isto é, devemos considerar fatores “como classe, raça e gênero que estão interligados e formam fatores comuns como também experiências distintas para as mulheres” (SILVA; RAMOS; FIGUEIRA-BORGES, 2023, p. 16).

Nesse viés, podemos analisar o silêncio, ainda, como uma tecnologia do poder que determina “a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito” (FOUCAULT, 1988a, p. 323), que para Orlandi (2007) seria o silêncio constitutivo. Assim, um conjunto de índices corporais e externos ao corpo indicam a proposição de um código de conduta para a bruxa que está presente na forma como ela se veste e se comporta perante o outro. Todas essas condições, que definem uma performance corporal para a sujeita-personagem, perpassam o corpo e os traços que constroem a sua imagem. Face a isso, fica claro que as HQs de Ju Loyola assumem algumas exigências na formação do corpo da bruxa que retornam na nossa percepção do mundo real. Como pudemos observar, através do caminho que percorremos até aqui, o corpo fala ao mesmo tempo em que enuncia a verdade (MILANEZ, 2011).

Dessa maneira, quando olhamos mais uma vez para a bruxa das HQs, notamos uma regularidade enunciativa na imagem. Um traço sempre presente em seu rosto. Como podemos ver na figura 11, ela está sempre em silêncio. O desenho de sua boca é sempre uma linha muda. Em oposição, a boca do garoto, por exemplo, que se abre formando um círculo e denota a presença de palavras durante a narrativa. Essa mesma característica de constituição da imagem da bruxa também se mantém em *The witch who loved-* vol. 2 (LOYOLA, 2018).

Figura 11: Sempre em silêncio



Fonte: *The witch who loved-* vol. 1 (LOYOLA, 2015)

Esse rosto taciturno, materializado pelos lábios e olhos cerrados, desvelam que o silêncio, como prática de silenciamento, também se desvela na representação do rosto da bruxa. Haroche e Courtine (1988, p. 29) pontuam que: “Desde a origem que as fisionomias são maneiras de dizer e maneiras de ver o corpo humano: traduzem a exterioridade, a aparência e o invólucro corporal, num conjunto de sinais.”

Os enunciados dos quadrinhos mostram, através de mecanismos de interdição, o silenciamento constitutivo, exteriorizado também na face da bruxa. E isso evidencia, no agrupamento discursivo de diferentes séries e forças enunciativas, a construção discursiva da sujeita bruxa dentro de uma perspectiva histórica e social (ORLANDI, 2007).

Os traços do rosto silencioso da bruxa, na figura 11, sugerem, dessa forma, um estado não animoso e isso resgata memórias de sofrimento e dor, como as decapitações, as incinerações do processo de inquisição, bem como, as diferentes formas de violência as quais o corpo feminino foi, e está, suscetível. Esse silêncio do rosto produz, pela Semiologia Histórica, efeitos de introspecção, melancolia e tristeza. A narrativa nesses quadrinhos expressa a permanência da subserviência feminina em relação ao cuidado como papel historicamente atribuído à mulher. Contudo, o que se espera na expressão dos rostos é “o ar aberto e amável” (COURTINE e HAROCHE, 1988, p. 160). O que, segundo Courtine e Haroche (1988), formula um paradoxo, pois

as práticas sociais controlam e concedem autonomia ao indivíduo que, “deve-se, simultaneamente, num mesmo tempo e num mesmo lugar, saber calar-se e exprimir-se” (COURTINE, HAROCHE, 1988, p. 160).

Nesse escopo, o silêncio em nossa sociedade, que é, essencialmente, uma sociedade da linguagem, sempre foi visto como qualidade (COURTINE e HAROCHE, 1988), revelando-se principalmente nas relações de gênero. A boca fechada se configura na HQ e para as mulheres reais como uma qualidade. Em contraposição ao rosto fechado que não é bem aceito socialmente.

Nos quadrinhos, os lábios fechados da bruxa demarcam práticas de silenciamento que recaem sobre o feminino e permeiam a sua constituição histórica. Sob esse lócus, os efeitos produzidos pela imagem da bruxa apontam que o seu discurso não deve circular e suas palavras não devem receber nenhuma credibilidade, pois isso precisa ser creditado ao homem.

Isso nos lembra que desde os discursos produzidos pela Igreja Católica, por exemplo, a autoridade é investida ao homem (papa, padre, sacerdote, pai, marido). Segundo Hooks (2018, p. 18, grifo da autora): “Uma vez que nossa sociedade continua sendo primordialmente uma cultura “cristã”, multidões de pessoas continuam acreditando que deus ordenou que mulheres fossem subordinadas aos homens no ambiente doméstico”. Conforme analisamos anteriormente, isso ressoa nos quadrinhos quando a mulher oferece alimento ao homem, uma atitude, frequentemente, associada a saberes de que a mulher deve ser a responsável por cuidar da casa, do homem e dos filhos.

Com a circulação desses discursos religiosos, foram produzidos enunciados que associam a mulher ao diabo, figura bíblica que, para os cristãos, é a personificação do mal. Essa é uma vontade de verdade construída desde o Velho Testamento da Bíblia Sagrada, livro adotado pelo cristianismo.

No início do livro, a passagem bíblica em que Eva come o fruto proibido é um enunciado em que a imagem da mulher é relacionada ao diabo. No livro de Gêneses, a serpente, simbolizando o diabo, tenta convencer Eva a comer o fruto, mas ela hesita: “Deus disse: não comereis dele, nem tocareis nele, para que não morrais” (GÊNESES, cap. 03, vers. 03). A serpente responde: “Certamente não morreréis” (GÊNESES, cap. 03: 04) convencendo-a a comer o fruto proibido, pois eles, Eva e Adão, não morreriam e seriam incumbidos do conhecimento do bem e do mal: “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar

entendimento; tomou do seu fruto e comeu e deu também a seu marido que estava com ela e comeu” (GÊNESES, cap. 03, vers. 06). O enunciado bíblico desvela saberes que ecoam na atualidade e posicionam a mulher como ser influenciável, inocente, casta, ingênua, mais suscetível a cometer erros que homens, incapaz de seguir regras e, por isso, precisaria se submeter ao homem.

Ainda, mediante o discurso bíblico, a mulher é, principalmente, castigada: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te *dominará*” (GÊNESES, cap. 03, vers. 16, grifo nosso). Vale salientar, que o personagem bíblico Adão, por outro lado, recebe como castigo o trabalho e a providência de alimentos devido à expulsão do Éden. Essa série enunciativa consolida a imagem do homem como o provisor e a mulher como submissa no discurso religioso. Portanto, o corpo de Eva é punido e subjugado ao homem.

Tal ocorrência bíblica tem *status* de arquivo e a partir de Eva outras mulheres, como as bruxas, são ordenadas nessas formulações que ligam a sujeita-mulher à coisa maligna, segundo o conhecimento cristão. Nesse caminho, o discurso sobre Eva retorna nas discursividades sobre a bruxa quando são colocadas como cúmplices do Diabo (ROSENBERG, 2008), sobretudo, as mulheres consideradas velhas, pobres e feias que são culpabilizadas pelo surgimento da Peste Negra (1345- 1348) e crises econômicas do período da Idade Média, como descreveremos no terceiro capítulo.

Desse modo, a instauração do discurso religioso “ainda encontra respaldo; e, o temor às bruxas mantém-se como fator de destaque” (DUARTE; VIEIRA, 2021, p. 74) e essa formulação discursiva cristã da imagem da bruxa anseia não só moralizá-la, expurgar seus pecados, fazê-la confessar, mas também exercer o controle sobre o corpo feminino. Por isso, o enunciado que toma a mulher como raiz dos males vividos pela sociedade, por vezes, se repete e torna a calá-la, como é representado na imagem da bruxa da HQ.

Uma vez que foi e é preciso silenciar a bruxa, devemos nos atentar para o fato de que ela, a bruxa, se constitui, em primeira instância, como mulher. Nessa conjuntura, o domínio discursivo religioso, sob um dogma que visa a docilizar os corpos, acaba por produzir verdades discriminatórias que inferiorizam mulheres na sociedade incidindo na constituição do imaginário social e nas práticas discursivas de subjetivação do sujeito que reproduzem e encarnam enunciados baseados no conhecimento religioso atinentes a mulher.

Observamos, nesse ínterim, o funcionamento do racismo, como Foucault () postula, aquele sem relação primária com a cor da pele, mas que faz alusão ao racismo de guerra, especificamente ao nazismo, e se evidencia para a sujeita-mulher “na condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização” (FOUCAULT, 1999b, p. 306). A discriminação e rejeição das mulheres se desvela no discurso por ser uma ameaça a soberania do homem em diferentes níveis de poder. A mulher, em certa medida, é um ser anormal que deve ser silenciado física (corpo) e politicamente (risco e exposição à morte) (FOUCAULT, 1999b).

Na história recente, a dominação, marginalização e silenciamento da mulher são estabelecidos em relações de micropoder. Assim, a

Dominação que não é universalizante tampouco passiva, paralisante ou conformista, pois, ainda que as práticas de sujeição do feminino tenham sido forjadas em relações assimétricas, sempre houve pontos de fuga, resistências e singularizações de não poucas que, ao longo de sua história, não aceitaram as verdades balizadoras e as organizações de domínios que delimitaram hierarquicamente os lugares sociais de ambos os sexos (WITZEL, 2011, p. 37).

Como Foucault (2004) nos ensina, isso acontece devido à inserção de procedimentos de poder instaurados por instâncias de saber que produzem vontades de verdade. Diante disso, as medidas de repressão não obedecem aos mesmos critérios, regras ou estratégias para todas as mulheres, isso depende de onde ela fala no discurso.

Nesse sentido, o funcionamento da sociedade do biopoder incide em transformações nas práticas sociais que, na perspectiva teórica e metodológica foucaultiana, tiveram início no século XIX. Nesse período, o discurso de silenciamento da mulher também começa a se deslocar: “quando ocorre a irrupção de uma presença e de uma fala feminina, no século XIX, em espaços até então exclusivos dos homens, culminando com os “gritos” fervorosos das feministas nas décadas de 1960 e 1970 do século passado” (WITZEL, 2011, p. 39). O grito que ressoa do movimento feminista gera funcionamentos outros nas relações de gêneros. No entanto, ele não conseguiu abafar, completamente, o silêncio que não cessou de produzir sentidos na memória discursiva e cultural da sociedade do controle que assegura a vida de algumas mulheres e homens em detrimento da vida de outras mulheres e homens, socialmente, marginalizados.

Essas práticas de silenciamento de certos corpos e condutas podem ser percebidos no jogo de poder e no desejo de controle. Nesse ínterim, Witzel (2011, p. 38) diz que “é preciso considerar que é justamente na tensão entre a memória e o apagamento dessa memória que se instaura o jogo das relações de poder, na medida em que controlar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido” são alvo de especial atenção daqueles que ocupam espaços privilegiados na sociedade em todo o curso da história (WITZEL, 2011).

Como indivíduos do sexo masculino têm se mantido na dianteira de muitas instâncias que produzem saberes e exercem poder (FOUCAULT, 2004), essa dominação silenciadora incide sobre corpos de mulheres que resistem a verdades construídas por uma sociedade patriarcal.

Mediante isso, a produção discursiva da bruxa, nas HQs, perpassa o exercício do poder sobre os corpos das mulheres rememorando e, ao mesmo tempo, apagando memórias produzidas sobre ela, mostrando em seu corpo e em suas ações a capilaridade das relações de poder.

Através desse funcionamento, as HQs, enquanto espaço de materialização do discurso, se apropriam de já-ditos e, pelas práticas de silenciamento, a história da bruxa dos quadrinhos é atravessada pela história da bruxa do passado que, ao mesmo tempo, é atualizada permitindo que a imagem da sujeita-personagem produza outros efeitos sobre a bruxa do processo inquisitório.

Nessa direção, as HQs incorporam enunciados dizíveis e visíveis construídos em práticas discursivas que são atravessadas por acontecimentos singulares que, por sua vez, se imbricam a estratégias e técnicas que materializam mecanismos de controle sobre os corpos femininos.

Perante isso, no próximo capítulo nos dedicaremos a escrutinar a história da bruxa a partir dessa assimetria de poder no mundo físico e fictício. Nesta seção, resgataremos memórias e analisaremos possíveis deslocamentos da imagem da bruxa.

3. MEMÓRIAS E DESLOCAMENTOS DO DISCURSO SOBRE A BRUXA NA HISTÓRIA E NAS HQS

Não é de fugas que eles têm medo. Não iríamos muito longe. São daquelas outras fugas, aquelas que você pode abrir em si mesma, se tiver um instrumento cortante.

Margaret Atwood

Este capítulo se dedica a resgatar a memória da bruxa, analisando os deslocamentos discursivos e imagéticos que perpassam a sua história e o seu corpo no mundo real e nos quadrinhos.

Para tanto, na primeira seção, remontaremos a história da bruxa real, a fim de apresentar os diferentes eventos que culminaram em sua perseguição e no funcionamento do poder soberano. Além disso, quais acontecimentos possibilitaram a emergência de dispositivos de normalização na sociedade do biopoder.

No segundo subcapítulo, analisaremos como a bruxa das HQs faz ressurgir imagens canônicas e as atualiza, para tanto, mobilizaremos a noção de intericonicidade (COURTINE, 2011b; 2013). Nessa perspectiva, buscaremos compreender como o quadro: *Joan of Arc's Death at the Stake* (1843) do pintor germânico Hermann Stilke é atualizado na imagem da bruxa da HQ, bem como, descreveremos a presença de elementos externos ao corpo da bruxa, nos quadrinhos, e os efeitos que eles produzem sobre ela.

Na sequência, analisaremos como o horror se materializa nos quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018) através dos traços da bruxa e na sua relação com os sujeitos-personagens. Diante disso, tomamos o horror como prática e espaço que abriga tabus e define posições tanto para a bruxa quanto para os outros personagens.

No último subcapítulo, faremos uma breve descrição das narrativas das histórias em quadrinhos *The Witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018), para então, analisar como ocorre o processo de dessubjetivação da bruxa através de uma experiência-limite a qual ela empreende sobre si mesma.

3.1 A sujeição do corpo feminino na história da bruxa

A caça às bruxas foi uma acontecimentalização que demarcou um processo de movimentos e rupturas. Segundo Foucault (2006, p. 339), a acontecimentalização

produz “evidências sobre as quais se apoiam nosso saber, nossos sentimentos, nossas práticas” e, concomitantemente, trata de “reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias etc.” (FOUCAULT, 2006, p. 339). Nessa esteira, a caça às bruxas provocou a emergência de vontades de verdade, criando evidências que foram aceitas e necessárias para o funcionamento de certas práticas discursivas.

Assim, neste subcapítulo, falaremos, brevemente, da história da bruxa real, da mulher que foi criminalizada e morta, bem como quais eventos históricos possibilitaram a emergência de discursos e práticas sobre a mulher.

Sabemos que a perseguição às bruxas se desdobra em diferentes momentos da história. Decerto, desde a entrada do cristianismo nas civilizações nórdicas procedimentos foram desenvolvidos com o objetivo de afastar a mulher do sagrado, tendo em vista que a Igreja Católica “reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens” (FEDERICI, 2017, p. 81). Dentre essas práticas estavam:

Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério dos sacramentos; tentar roubar os poderes mágicos das mulheres de dar vida ao adotar trajes femininos; e fazer da sexualidade um objeto de vergonha- esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal tentou quebrar o poder das mulheres e de sua atração erótica (FEDERICI, 2017, p. 81).

Sob esse funcionamento, estabelece-se uma outra experiência para o corpo feminino convertido em carne que é examinada através de mecanismos hierarquizantes de vigilância e punição ritualizados em ações (FOUCAULT, 1987).

A carne, de acordo com Foucault (2001, p. 137), é “o que se nomeia, a carne é aquilo de que se fala, a carne é o que se diz” e esse dizer discursivo sobre a carne confessada é um procedimento de exame-confissão (MILANEZ, MOURA, ALMEIDA, 2021) em que o próprio sujeito autoriza a sua qualificação ou punição. A carne torna-se lugar de transformação e expurgação dos desejos que querem corrompê-la. Silvia Federici (2017) observa que foi nesse decurso que o dispositivo de confissão passou a determinar punições e a controlar os corpos, impondo e delimitando, também, práticas para o ato sexual.

As técnicas de controle definiam as posições sexuais e os dias adequados para o sexo, prática que era voltada exclusivamente para a reprodução. De acordo com Federici (2017), as confissões fizeram com que algumas mulheres e homens se

desgarrassem da Igreja e de seus dogmas, culminando no surgimento de seitas hereges, um fenômeno, especificamente, da classe trabalhadora. Federici (2017) ainda explica que a adesão das mulheres a essas seitas lhes permitia estar em igualdade aos homens, pois elas podiam trabalhar, ministrar as reuniões da seita, fazer batismo e ter o controle sobre sua função reprodutiva. Isso ficou registrado nos penitenciais da Inquisição, pois, as hereges passaram a ser criminalizadas e mortas devido a essas práticas (FEDERICI, 2017).

As mulheres hereges foram tomadas pela Igreja e sociedade medieval como infanticidas. Os métodos contraceptivos eram denominados como poções e essas mulheres, com efeito, como bruxas. Nathalia Lima dos Santos (2021, p. 93) observa que “os usos de ervas, poções e supositórios com o intuito de estimular a menstruação, provocar um aborto ou gerar uma condição de esterilidade” pelas mulheres, as colocavam na posição de bruxa, pois a liberdade sexual e o “infanticídio” foram formas de demonizar as bruxas e o métodos contraceptivos. As práticas proibidas das bruxas/curandeiras serviam como uma rota de fuga para essas mulheres, permitindo-lhes escapar dos dispositivos de poder que tentavam subjetivá-las.

Segundo Federici (2017), nesse período, ocorreu um deslocamento histórico das práticas discursivas em relação ao controle da reprodução. A penalização dessas práticas deixou de ser uniformemente aplicada a todas as mulheres, uma vez que se estabeleceu uma diferenciação entre aquelas que buscavam evitar a gravidez devido à pobreza, o que era permitido dentro de um determinado limite de filhos, e aquelas que o faziam para ocultar o ato de fornicção. É por esse controle da sexualidade que se evidencia o interesse das instituições sobre o corpo feminino. E é assim que a perseguição às bruxas se empreende, sobretudo, pela sua sexualidade. Foucault (1988c) remonta que vivemos em uma sociedade *da* sexualidade em que “os mecanismos do poder se dirigem ao corpo, à vida, ao que a faz proliferar, ao que reforça a espécie, seu vigor, sua capacidade de dominar, ou sua aptidão para ser utilizada” (FOUCAULT, 1988c, p. 137). A sexualidade é “objeto e alvo” (FOUCAULT, 1988c, p. 137).

É a partir desses procedimentos de controle da sexualidade feminina que, dos séculos XIII a XIX, as mulheres foram demonizadas como cúmplices do Diabo (ROSENBERG, 2008). Os primeiros julgamentos do processo inquisitório ocorreram no final do século XIV, (FEDERICI, 2017). E foi a datar de 1580 que se multiplicaram

os tratados contra as feiticeiras, afirmando a necessidade de exterminá-las. Teólogos, demonólogos e juizes articulavam suas teorias sobre esses agentes satânicos, com ênfase cada vez mais acentuada nas mulheres, em sua sexualidade e em seu encontro noturno, o sabá (ROSENBERG, 2008, p. 39).

As punições recaíam, principalmente, sobre o corpo feminino, tanto que os julgamentos da Inquisição foram na maioria contra mulheres (ROSENBERG, 2008). Apesar do pecado de feitiçaria ser punitivo tanto para homem quanto para mulheres, na Europa, a maioria, entre 80% e 82%, dos processos foram movidos contra mulheres (ROSENBERG, 2008).

Ainda, além da Igreja e da instância jurídica, a medicina também produziu saberes sobre a mulher, durante a Idade Média, permeados por uma negatividade. Dos fatores postos, pela medicina como negativos para as mulheres estão a menstruação, imediatamente associada a não fecundação do óvulo, a esterilidade, sobre o qual se construiu vontades de verdades de maldição para a mulher (ROSENBERG, 2008). Como aponta Rosenberg (2008), acreditava-se que a temperatura do corpo das mulheres seria algo negativo, tendo em vista que seriam biologicamente mais frias que os homens e isso foi tomado como um fator negativo. Além disso, havia uma generalização que levava em conta fatores psicológicos sobre os quais supunham que as mulheres seriam mais sentimentais que homens (ROSENBERG, 2008). Essas vontades de verdade legitimavam os procedimentos de controle da sexualidade feminina.

Embora houvesse as sanções, as mulheres continuavam buscando formas de resistir ao funcionamento desses dispositivos (FEDERICI, 2017). O sabá, tomado como uma espécie de reunião realizada em adoração a Satanás, era, na verdade, um encontro de resistência às imposições sociais e econômicas legisladas pela Igreja e justiça (SANTOS, 2021). Nesse ínterim, ao passo que as mulheres resistiam e avançavam em suas conquistas, novas normatizações e punições eram formuladas para o controle de seus corpos a partir de deslocamentos históricos.

Segundo Federici (2017), uma das razões que provocou mudanças nas relações de poder na Europa foi a morte de cerca de 30% a 40% da população pela Peste Negra. Esse evento devastador, *a priori*, gerou uma postura anárquica da classe trabalhadora, desde a recusa em pagar aluguel, multas, impostos, até rebeliões. Devido a essa grande baixa populacional, os trabalhadores passaram a exigir

pagamento em dinheiro e melhores condições de trabalho como, por exemplo, o vencimento por todos os dias do mês, mesmo trabalhando cinco dias semanalmente. Frente a isso, a rápida ascensão da classe trabalhadora põe fim a servidão. Uma transformação que gerou impactos sobre o corpo feminino.

Federici (2017) observa que, no final do século XV, as instâncias de poder, por meio das instituições do Estado, numa ação que buscava fragmentar a classe trabalhadora, passou a empreender políticas de libertinagem sexual, momento em que

as autoridades políticas empreenderam importantes esforços para cooptar os trabalhadores mais jovens e rebeldes por meio de uma maliciosa política sexual, que lhes deu acesso a sexo gratuito e transformou o antagonismo de classe em hostilidade contra as mulheres proletárias (FEDERICI, 2017, p. 105).

Em muitos países do continente europeu o estupro foi praticamente legalizado, afetando mulheres de todas as classes sociais (FEDERICI, 2017). O Estado abriu bordéis, como forma de tranquilizar os trabalhadores, beneficiando-se na arrecadação de impostos. Dessa maneira, o Estado passou a ser o único capaz de exercer controle sobre o proletariado e manter as relações de classe. O filósofo Gros (2018, p. 65) afirma que “a relação de submissão econômica é uma realidade tenaz que o pensamento político tenta ignorar agitando falsas aparências, enquanto aí se encontra a concretude das relações entre o Estado e os indivíduos: relações de forças” (GROS, 2018, p. 65).

Ademais, no âmbito religioso, depois da Peste Negra, a Igreja intensificou a perseguição aos hereges sob a acusação de cultuar animais, praticar rituais de orgia e sacrifícios de crianças (FEDERICI, 2017). Através disso, os inquisidores “relatavam também a existência de uma seita de adoradores do diabo, conhecidos como luciferianos. Coincidindo com este processo, que marcou a transição da perseguição à heresia para a caça às bruxas” (FEDERICI, 2017, p. 86).

Na conjuntura desse período, observa-se a transição do sistema feudal para o capitalismo. Durante essa fase de mudança de sistemas, destaca-se também a privatização de terras, que, em um movimento de resistência, torna-se objeto das lutas da classe proletária rural contra o cercamento dos campos. Essa dinâmica resulta na adoção de um estilo de vida mais nômade pelos trabalhadores (FEDERICI, 2017). Essa luta, em oposição ao cercamento, contou com uma forte presença feminina, haja vista que as mulheres, na época, não podiam ser presas. No entanto, isso logo mudou

e as mulheres foram barradas pela atuação do governo ao determinar as suas prisões. Outrossim, é que as mulheres sofriam com o modo de vida itinerantes. As frequentes mudanças implicavam em fatores comuns da vida feminina como a gravidez, por exemplo, que podia afetar a sua mobilidade (FEDERICI, 2017).

As mulheres, portanto, passaram a ficar em casa para exercer a função de dona de casa, um trabalho que, com o sistema capitalista, teve a sua desvalorização efetivada. Assim, aquelas mulheres que se atreviam a trabalhar fora de casa “em um espaço público e para o mercado, foram representadas como megeras sexualmente agressivas ou até mesmo como “putas” ou “bruxas” (FEDERICI, 2017, p. 188). As mulheres se tornaram um bem comum. Segundo Federici (2017), sua força de trabalho foi rechaçada pelo novo sistema. Bauman (2008, p. 20) observa que:

Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeitos sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. A característica mais proeminente da sociedade de consumidores – ainda que cuidadosamente disfarçada e encoberta- é a transformação dos consumidores em mercadorias (BAUMAN, 2008, p. 20).

Desse modo, com a economia capitalista, a mão-de-obra remunerada volta-se para a produção de produtos visando a atender as necessidades do mercado. É nesse momento que os afazeres domésticos perdem valor como força de trabalho e, além disso, os serviços domésticos prestados a outrem se tornam alvo de disputa direta com os homens devido ao alto índice de desemprego que se instaurou na sociedade (FEDERICI, 2017).

A crise gerada pela privatização de terras, somada as relações da burguesia com o proletariado e o grande número de mortes causadas pela Peste Negra fomentam uma enorme crise econômica e demográfica. Nesse cenário, são produzidos os “primeiros elementos de uma política populacional e um regime de “biopoder”” (FEDERICI, 2017, p. 167, grifos da autora). Foucault (1999b, p. 294) define biopoder como

tecnologia do poder sobre a “população” enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de “fazer viver”. A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e em deixar morrer (FOUCAULT, 1999b, p. 294).

O biopoder atua com mecanismos, técnicas e tecnologias do poder para garantir o bom funcionamento social, por essa razão, seus efeitos se centram nos corpos, gestualidades, práticas sociais e na vida dos sujeitos (FOUCAULT, 1999b).

Contudo, algumas práticas do poder soberano (FOUCAULT, 1999b) ainda eram empreendidas sobre as mulheres. Foucault (1978) aponta que, no século XVIII, as mulheres que se prostituíam eram enjauladas e afogadas, já àquelas que traíam seus companheiros eram mortas. Nesse caso, a desobediência das mulheres permanecia sendo “sangue vertido, humilhação automática, derrota anunciada” (GROS, 2018, p. 43).

Esses meios de controle da sexualidade se deslizaram e outras práticas e performances, para esse controle, se construíram. No fim do século XVIII, “a sexualidade se insere e adquire efeito, por seus efeitos procriadores, em processos biológicos amplos que concernem não mais ao corpo do indivíduo, mas a esse elemento, a essa unidade múltipla constituída pela população” (FOUCAULT, 1999b, p. 300). Face a essas transformações, o corpo feminino é atravessado por uma série de técnicas de intervenção com efeitos disciplinadores e regulamentadores, individualizantes e populacionais, produzidos pelas instâncias, sobretudo, política e econômica.

Para Federici (2017) foi a crise populacional, nos séculos XVI e XVIII, que motivou a implementação desse novo regime de controle disciplinador e regulamentador em decorrência do grande número de mortes causadas pela Peste Negra e da mudança do sistema feudal para o capital que modificaram o funcionamento de um poder, antes soberano, para o biopoder.

Esses acontecimentos (a fome e a epidemia) “constituíam as duas grandes formas dramáticas desta relação que ficava, assim, sob o signo da morte por um processo circular” (FOUCAULT, 1988c, p. 132) e através deles se instituiu uma biopolítica para o corpo.

Nessa direção, “os novos métodos disciplinares que o Estado adotou nesse período, com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a produção” (FEDERICI, 2017, p. 168) além de ter origem na crise populacional (demográfica e econômica) intensificou a caça às bruxas. Neste contexto sócio histórico, teve início a perseguição às bruxas sob o domínio do biopoder, utilizando mecanismos voltados para assegurar a reprodução. Federici (2017) ainda afirma que não se pode ignorar que, à medida em que a população europeia era impactada por

uma baixa densidade demográfica, mudanças ideológicas e nas relações de trabalho, com os novos meios de produção, foram sendo introduzidas punições severas nos códigos legais europeus “destinadas a castigar as mulheres consideradas culpadas de crimes reprodutivos” (FEDERICI, 2017, p. 168).

Até o fim do século XVIII os saberes produzidos sobre as mulheres a retratavam como um ser selvagem, libidinoso, incontrolável, no entanto, ao final desse mesmo século, as mulheres começaram a ser retratadas como seres assexuados, subservientes aos homens e influenciáveis (FEDERICI, 2017).

Esses acontecimentos históricos apontam que a criminalização da bruxa se desloca para estabelecer relações com questões econômicas e sociais. Como defende Federici (2017, p. 29): “a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras”.

Em face dessa retomada histórica, afirmamos que pensar a caça às bruxas sob uma ótica unilateral desconsidera um processo histórico de violência contra a mulher que persiste ao longo do tempo, vem sendo repensado e tem ganhado novas normatizações (SANTOS, 2021).

Mediante esse resgate do *modus operandi* dos efeitos das relações de poder-saber sobre os corpos femininos, realizaremos, a seguir, análises da imagem da bruxa nas HQs *The Witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018) em possíveis resgates de imagens do passado.

3.2 O retorno imagético do corpo da bruxa na HQ

No subcapítulo anterior, falamos acerca da produção do discurso sobre a bruxa na história e como as relações de saber-poder a atravessam. Neste tópico, trataremos de como a imagem da bruxa das HQs resgata e atualiza a memória de outras bruxas a partir de imagens do passado e do espaço que ela, historicamente, ocupa.

Courtine (2011b, p. 150) nos lembra que “os discursos estão imbricados em práticas não-verbais”. Conforme pontua o linguista, “o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto, a expressão pela linguagem conjuga-se com aquela do rosto, de modo que não podemos mais separar linguagem e imagem”. O discurso, sob essa perspectiva, materializa-se em práticas, enunciados e imagens. Para

analisar o discurso imagético é necessário, portanto, observar os índices “na superfície do corpo visível” (COURTINE, 2011b, p. 157) e fazer uma semiologia do corpo, buscando identificar conjuntos significantes e evidências (COURTINE, 2011b).

Nesse contexto, a ordem do olhar estabelece uma conexão entre imagens externas, que se inserem em um conjunto de representações como a da bruxa, e imagens internas, que consideram a imaginação, os sonhos e as fantasias (COURTINE, 2011b). Ao abordarmos discursivamente as imagens tanto externas quanto internas dos sujeitos, as quais, de fato, são registradas em nossa memória coletiva e individual (COURTINE, 2011b), podemos explorar o conceito de intericonicidade, como viemos fazendo ao longo dessa pesquisa.

Courtine (2013, p. 43) observa que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco”. Perante isso, primeiramente, trataremos do retorno espacial da bruxa, para depois analisarmos o seu retorno imagético.

Foucault (2001, p. 138), em umas de suas poucas menções a feiticeira, diz que “no fim das contas, a feiticeira é essencialmente aquela mulher que é denunciada, que é denunciada do exterior, pelas autoridades, pelos notáveis. A feiticeira é a mulher da periferia da aldeia ou do limite da floresta. A feiticeira é a má cristã.” Em outras palavras, para Foucault (2001) a bruxa é a mulher que vive às margens da sociedade tanto geograficamente, por viver em regiões montanhescas, quanto socialmente por procedimentos de exclusão.

Essa imagem da bruxa como ser periférico dos séculos XV e XVI é retomada em *The Witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015, 2018), em ambas HQs a bruxa aparece isolada, vivendo em uma cabana no meio da mata. A figura 12, mostra como a bruxa está socialmente isolada. A sua casa é uma cabana no meio da floresta. E ela vive na companhia de seu animal de estimação, um gato preto que rememora simbolicamente o discurso sobre outras bruxas.

Figura 12: A Casa



Fonte: The witch who loved- vol. 1 (LOYOLA, 2015)

A bruxa retorna frequentemente nesse espaço que é a floresta, como no conto infantil João e Maria (1989), dos irmãos Grimm, e na companhia de um gato, tal como a personagem Sabrina Spellman, dos quadrinhos *Archie's Madhouse #22* (GLADIR; DECARLO, 1962), sempre acompanhada de seu gato Salem Saberhagen. Isso remonta a um outro enunciado, que circula no campo discursivo das relações de gênero, que é o da mulher que não se casou, da que vive em companhia dos gatos, a que se isolou e que, numa convenção social, já não está mais com idade para se casar.

Nessa perspectiva, a bruxa é o ser que precisa estar afastado do convívio social e ser denunciado por desobedecer às normas reguladoras da sociedade medieval. Para escapar dessa regularização ela habita na floresta. Esse espaço possibilita a bruxa realizar os seus rituais sem os interditos sociais. A floresta seria, desse modo, um *contraespaço*, reservado para o corpo da bruxa, onde é possível escondê-la, abrigá-la (FOUCAULT, 2013, grifo do autor). Esse é um dos “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam” (FOUCAULT, 2013, p. 22) e são “antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22). Uma heterotopia higienista (FOUCAULT, 2013) que fora historicamente constituída para a bruxa e que resvala em seu processo de subjetivação.

O gato da bruxa, como dissemos, é outro elemento que constitui a sua formação imaginária. Na figura 13, o desenho do animal é feito em traços espaçados, deveras descuidados, que não permitem visualizar detalhes de sua aparência, como as linhas da boca, por exemplo. O efeito produzido pelo desenho do quadrinho é de um animal malcuidado que impossibilita a sua associação a imagem de um felino dócil.

Figura 13: O gato



Fonte: The witch who loved- vol. 1 (LOYOLA, 2015)

Esse retorno do animal nas HQs revela uma regularidade do discurso sobre a bruxa, tendo em vista que, na Idade Média, acreditava-se que as bruxas se transformariam em gatos pretos. Assim, a presença do animal na casa é um índice que produz sentidos na construção simbólica de sua imagem. Uma significação para a mulher-bruxa que foi construída no decorrer do tempo.

O gato preto, formulado no imaginário popular medieval, é visto até hoje por muitos grupos sociais como um sinal de mau agouro pois, no passado, a produção de enunciados que o associavam às demoníacas bruxas e a rituais satânicos se firmou como uma vontade de verdade produzida para encontrar suporte psíquico nas memórias externa e interna dos sujeitos. O gato preto tornou-se, por conseguinte, uma superstição em nível folclórico haja vista que, na atualidade, ainda ressoam enunciações como “Não cruze com um gato preto na rua que dá azar”. Isso porque, no final das contas, esse animal seria a personificação de uma mulher (a bruxa).

Dessa maneira, na era medieval, essa mulher, ao ser acusada de praticar feitiçaria, “vai ser então codificada, retomada, julgada, reprimida, queimada, destruída,

pelos mecanismos da Inquisição” (FOUCAULT, 2001, p. 138). A feitiçaria, nos séculos XV e XVI, “está presa no interior desse processo de cristianização”, pois trata-se de um ritual que a Igreja não conseguiu diluir por completo (FOUCAULT, 2001, p. 138).

Nesse momento, a anatomia feminina, no sentido mais geral: os gestos, o corpo, os trajes, os traços e condições biológicas que a constitui, passa a ser disciplinada, tomada como anormal e punida com rigor pelo direito soberano de “fazer morrer ou de deixar viver” (FOUCAULT, 1999b, p. 287).

Uma dessas mulheres punida exemplarmente e cristalizada pela história na memória cultural e coletiva foi Joana D’Arc, guerreira e estrategista da Guerra dos Cem Anos, nos séculos XIV e XV, entre ingleses e franceses. Acusada de feitiçaria no século XV, Joana D’Arc foi condenada à morte na fogueira sob a acusação de bruxaria, uma vez que, segundo Silva (2006), especulava-se que suas premonições teriam auxiliado os franceses em batalhas. Contudo, a verdade é que Joana D’Arc representava, antes de tudo, uma ameaça ao poder patriarcal. A categorização dela como adivinha no discurso inquisidor foi um artifício para justificar sua execução (SILVA, 2006), seguindo a tradição de associar mulheres hereges ao diabo.

Esse acontecimento está materializado em algumas pinturas, arquivos que recuperam a imagem da bruxa. A obra adiante retrata o momento que antecede a execução da sentença a qual Joana D’Arc foi condenada a ser queimada em uma fogueira. O quadro: *Joan of Arc’s Death at the Stake* (1843) é do pintor germânico Hermann Stilke.

Figura 14: *Joan of Arc’s Death at the Stake*



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stilke_Hermann_Anton_-_Joan_of_Arc%27s_Death_at_the_Stake.jpg

Como mostra a obra, a representação da mulher evoca a memória desse evento histórico. Nela, Joana D'Arc está amarrada em uma estaca e posta sobre troncos de madeira que formarão a fogueira que a queimará. Esse momento se concretiza, verdadeiramente, em 30 de maio de 1431 (SILVA, 2006).

A pintura centraliza uma mulher de rosto redondo inclinado para o céu, como quem faz uma prece. Cabelo e vestido balançam com o vento, sugerindo a presença de uma divindade, a existência de algo que não podemos ver, mas podemos sentir. A roupa cobre todo o seu corpo deixando apenas cabeça, pescoço e pés à mostra, revelando efeitos de interdição corporal sobre as mulheres. Uma corrente passa o seu quadril atando-a à estaca. A corrente, nessa posição, produz efeitos que incidem no aprisionamento e interdição da sexualidade feminina. A cruz, símbolo do cristianismo, repousa sobre o ventre da mulher da imagem, assinalando a atuação do cristianismo sobre a procriação.

No segundo plano da pintura, podemos ver mais uma cruz que aparece em uma bandeira junto ao clérigo da Igreja e de aristocratas que assistem ao cumprimento da pena em espécies de camarotes. Esses elementos reafirmam a forte influência que os saberes produzidos pela Igreja Católica exerciam sobre a sociedade medieval.

Dessa maneira, a obra neoclassicista¹⁹ fala da mulher que é morta, sob o julgamento dos homens, com o pretexto de desobediência a uma suposta lei de deus. Concomitantemente, a obra de Hermann Stilke (1843) concretiza em seus traços as expressões da mulher da Idade Média e o código de conduta para a sociedade da época. A gestualidade do olhar e o rosto redondo remetem às imagens canônicas dos anjos firmadas pelo Renascimento. Os vestidos compridos e soltos no corpo materializam todo o imaginário de um código social para a mulher desse período.

Quando olhamos para a figura 15: **A Bruxa Medieval**, logo a seguir, percebemos o retorno da mulher da Idade Média nos traços e índices da bruxa da HQ *The Witch who loved* – vol. 1 e 2 (LOYOLA, 2015; 2018).

¹⁹ Movimento artístico e cultural iniciado na Europa no decorrer do século XVIII.

Figura 15: A Bruxa Medieval



Fonte: *The witch who loved-* vol. 2 (LOYOLA, 2018)

A imagem estandardizada da mulher medieval tem seu retorno nos quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018) através das vestimentas, do traço arredondado do rosto, do olhar que, especificamente, não é um aspecto recorrente dos personagens desenhados ao estilo mangá, do cabelo repartido ao meio, dos lábios finos, aspectos que nos projetam para um retorno imagético.

Esses índices evidenciam uma regularidade da imagem da bruxa. Gregolin (2011, p. 96, grifos da autora) observa que “é essa regularização, é o fato de voltar e por voltar e constituir uma memória a partir de reduções, retomadas, efeitos de paráfrases que vão formar a *lei da série do legível*.” A relação que a memória faz com as imagens anteriores e posteriores que vão estabelecer sentidos que serão reconhecidos (GREGOLIN, 2011).

Portanto, a imagem da mulher da Idade Média seria uma “imagem-monumento” (GREGOLIN, 2011, p. 93). Uma imagem que sempre retorna e se materializa em diferentes discursos. É dessa maneira que a bruxa dos quadrinhos escapa do estilo de desenho japonês para se atualizar, transformar e renovar a imagem da bruxa em um jogo metafórico que considera a produção de novos sentidos produzidos sobre uma imagem-documento, ou seja, um deslizamento da memória,

um jogo de rememoração e esquecimento, afastamento e aproximação (GREGOLIN, 2011).

Courtine (2011b, p. 160), ao falar sobre a noção de intericonicidade, observa que “não há imagem que não faça ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas”. Para o linguista, a imagem aciona o funcionamento de uma memória discursiva que acende um já-visto (COURTINE, 2011b). Nessa perspectiva, analisar imagens envolve a identificação dos indícios. Isso significa investigar os indícios e reconstruir uma genealogia dos traços que constituem a imagem. Sob esse prisma, o discurso visual se constrói no tripé sócio-histórico e cultural, por isso torna-se possível recuperar outras imagens, bem como, percebermos como as relações de poder produzem práticas corporais.

Nesse escopo, as HQs, como materialidade discursiva, recuperam a memória da mulher do período de perseguição às bruxas, lembrando-nos da mulher real a qual abordamos na seção anterior. Ao mesmo tempo em que a imagem da mulher de papel da HQ nega a estética da bruxa de nariz grande, aparência velha etc.

Nos quadrinhos de Ju Loyola (2015; 2018), ela volta nos traços artísticos do movimento Neoclássico. Isso acontece, segundo Gregolin (2011, p. 91) porque “um acontecimento discursivo abre sempre a possibilidade do seu retorno.” Como falamos anteriormente, isso ocorre porque a história da perseguição das mulheres é um acontecimento que permanece vivo na memória cultural. Desse modo, a bruxa retorna constantemente também em outras materialidades discursivas, como filmes, séries, HQs etc.

Mediante a essa recuperação, não devemos deixar de mencionar que à medida em que a bruxa das HQs faz ressurgir a memória da mulher da Idade Média, ela também a apaga em seus traços e índices. Ao ostentar em seu corpo a cruz egípcia, símbolo pagão, a bruxa dos quadrinhos se afasta da representação de Joana D’Arc, na arte plástica, (STILKE, 1843) que usa a cruz cristã. O vestido com decote canoa da bruxa dos quadrinhos revela parte de seu colo e ombros, atribuindo um traço de sensualidade a imagem, o que não acontece no quadro de Stilke (1843), em que a mulher tem o seu corpo todo coberto.

A imagem da bruxa das HQs também é atualizada em sua monstrosidade. No tópico anterior, discutimos como a mulher é, historicamente, transformada em bruxa por suas especificidades biológicas, por sua sexualidade e por suas práticas, mas nas histórias em quadrinhos a bruxa é monstrificada em traços horríficos e no

exercício da sua função de assassina. E é isso que abordaremos no subcapítulo a seguir.

3.3 A imagem horrorífica da bruxa na HQ

O horror emerge das condições que possibilitaram a formação da Bretanha, quando os *vikings*, habitantes da atual região da Dinamarca, passaram a aterrorizar as populações que habitavam a região em suas práticas pagãs e barbarismos (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985). Parte da cultura *viking* foi absorvida pela população e retratada na literatura no romance gótico (TRINDADE, 2023). Supostamente, o termo gótico refere-se aos godos, uma das tribos a qual os povos *vikings* e escandinavos integravam (SILVA, 2006).

Convém mencionar que romance gótico é “um tipo de literatura muito popular no período das décadas de 1760 até 1820 que exerceu profunda influência nas histórias de terror que tanto nos fascina hoje em dia, assim como também no nascimento da literatura de massa” (SILVA, 2006, p. 183). Nessa esteira, a emergência do discurso de horror perpassa a história da colonização e da literatura britânica.

A partir disso, percebemos que a existência de formas distintas de horror. O horror natural enquanto um acontecimento situado na história como a fome e as epidemias. E um outro horror, o artístico que se materializa na arte por meio de personagens monstruosos na ficção (TRINDADE, 2023).

Mas mais do que duas formas, o horror, segundo Milanez (2011b, p. 30), faz

parte de um movimento histórico do cotidiano do nosso presente, que brota de uma prática, muito mais do que de uma estética. Não vejo o horror, tampouco, como um gênero, mas como um lugar de produção de discurso do qual fazem parte uma coleção de figuras distintas baseadas em tabus dos quais estamos proibido de falar (MILANEZ, 2011b, p. 30).

Sob essa perspectiva discursiva, o horror se configura como prática e como um espaço para produzir e abrigar diferentes imagens fundamentadas em tabus.

Nas artes, como a literatura, cinema e teatro percebemos o quanto a produção do discurso do horror é regular. E isso não é diferente nas HQs. Nelas, o horror se manifesta através de diferentes tabus que atribui estatuto de monstros aos sujeitos-personagens. Por exemplo, *Lady Killer* (JONES e RICH, 2019) e *Minha Coisa Favorita*

é *Monstro* (FERRIS, 2019) histórias em quadrinhos que materializam, sob óticas distintas, o discurso sobre a mulher monstruosa. A primeira HQ conta a história de uma dona de casa assassina e a segunda a de uma lobismoça.

Nas histórias em quadrinhos analisadas neste texto dissertativo, a bruxa aparece, à princípio, como um ser docilizado. No entanto, num segundo momento das narrativas a bruxa perde as características que a normaliza e recebe traços de um esqueleto, algo que é observável apenas quando um indivíduo morre. Assim, o horror, segundo Milanez (2011b), se evidencia na relação com a morte.

Ao olharmos para os quadrinhos da figura 16 a seguir, a aparência da bruxa está diferente. Na leitura da HQ de cima para baixo, da esquerda para a direita, observamos que ela segura uma faca, logo depois, se aproxima lentamente de um garoto e, nos outros quadros, vemos uma cabeça no ar. A bruxa degola o garoto, extraindo dele um membro que representa a liderança, conforme, discutimos no primeiro capítulo.

Figura 16: Caveira



Fonte: *The witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015)

Com essa gestualidade, a bruxa destituiu o homem de sua posição de comando histórica, cultural e socialmente construída. A bruxa, nos quadrinhos de Ju Loyola, seria a sujeita da submissão refratária, aquela que aguarda para dizer em que momento a guerra recomeça (GROS, 2018). A prática de matar, retira a humanidade

produzida no processo de subjetivação de seu corpo o qual descrevemos nos capítulos anteriores, colocando-a sob o domínio do discurso do horror.

Esse deslizamento de sentidos também é produzido pelo jogo de luz e sombra, no primeiro quadro, encobrendo, parcialmente, os traços de seu rosto. Nesse momento da narrativa dos quadrinhos, a bruxa se revela como um sujeito infame (FOUCAULT, 2003) que vive na obscuridade. A sua incapacidade em aceitar as leis e normas dos aparelhos disciplinares faz com que ela ceda a seu instinto anárquico (GROS, 2018) e se torne uma assassina. De acordo com Foucault (1977, p. 117),

O assassinato ronda nos confins da lei, aquém ou além da lei, acima ou abaixo; ele gira ao redor do poder ora contra ele, ora com ele. A narrativa do assassinato instala-se nesta região perigosa da qual utiliza a reversibilidade: comunica o proibido com a submissão, o anonimato com o heroísmo; por ela a infâmia toca a eternidade (FOUCAULT, 1977, p. 117).

Nas HQs, a narrativa da bruxa toca, de certo modo, essa reversibilidade, pois a sua ação, na medida em que enuncia um ato criminoso, a esconde atrás de traços, por vezes, docilizados. Nessa conjuntura, a desobediência às leis torna-se também um marcador da monstruosidade da bruxa.

Todo esse arranjo discursivo provoca medo e essa produção do medo ocorre no estranhamento da ordem que se constrói em torno da subversão da morte e da vida. Pois, no instante em que a bruxa (re)(des)figurada (representada pela aparência cadavérica) tira a vida de um garoto (com traços de um indivíduo vivente) nos faz ter acesso à experiência da morte. Esse laço feito entre a bruxa cadavérica, a cabeça que voa e nossas experiências evidencia que a morte ocupa um lugar hierarquizado em nosso saber (MILANEZ, 2011b).

Na morte se encontra o limite do poder, conforme Foucault (1999b) pontua ao falar sobre o poder soberano. A partir disso, o medo “surge como um sintoma no momento que um objeto conhecido não consegue ser por nós significado” (MILANEZ, 2011a, p. 252). O medo da morte aparece, no quadrinho, como elemento paralisante do discurso do horror. Milanez (2011a, p. 253) observa que “o medo parece constituir um objeto discursivo que extrapola até mesmo as áreas da literatura, da psicanálise, da história e da filosofia”. O medo do que nos é estranho, desconhecido (MILANEZ, 2011a), mas que nos é, simultaneamente, muito próximo.

Sobre isso Freud (2019, p. 53) vai nos dizer que

Algo desse domínio é o “infamiliar”. Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angustia (FREUD, 2019, p. 53).

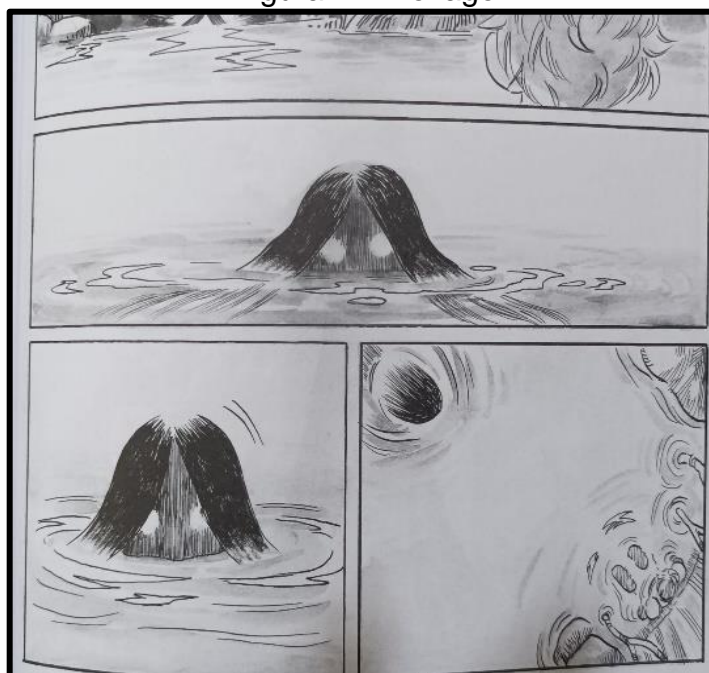
Isto é, os quadrinhos provocam uma aflição ao nos aproximar da experiência da morte, um acontecimento recorrente o qual somos, sócio-histórica e culturalmente, expostos, seja através dos livros, filmes, teatro, noticiários de TV e vivências.

Dessa forma, o medo é produzido pela prática de matar e pelos traços da bruxa monstruosa. Essa produção é da ordem do olhar, pois atua sobre o monstro das HQs numa relação que constitui sentidos de medo sobre o corpo e gestualidades. Portanto, a estranheza também se constrói na percepção do que está ausente no corpo do outro e está presente em nós. Na percepção da falta da pele do rosto, dos olhos, dos lábios da bruxa e da cabeça voando sem corpo é que o nosso olhar se angustia.

Courtine (2011a, p. 276), ao falar sobre “o espetáculo dos membros ausentes”, pontua que a “incompletude fascina, mas ao mesmo tempo inquieta”. Essa ausência “perturba a imagem da integridade corporal do espectador, ameaça-lhe a unidade vital” (COURTINE, 2011a, p. 277-8). O referido autor nos lembra que esse tipo de olhar se tornou intolerável, em determinado momento da história do monstro, mas que “o eclipse total do espetáculo da monstruosidade: este continua uma constante e uma necessidade antropológica” (COURTINE, 2011a, p. 324). Demanda que, de certo modo, foi suprida pelas audiovisuais, arte plástica e HQs.

Já na HQ *The Witch who loved vol. 2* (2018), na figura 17, percebemos a formação de elementos do horror a partir do que não é possível ser identificado pelo homem que vê, a princípio, somente a silhueta de parte de uma cabeça com dois buracos onde ficariam os olhos. Esse ser está se aproximando do garoto. Essa curiosidade em saber o que está por vir produz sentidos de medo e suspense, pois é algo desconhecido, mas, paralelamente, podemos identificar que se trata de uma cabeça humana.

Figura 17: No lago



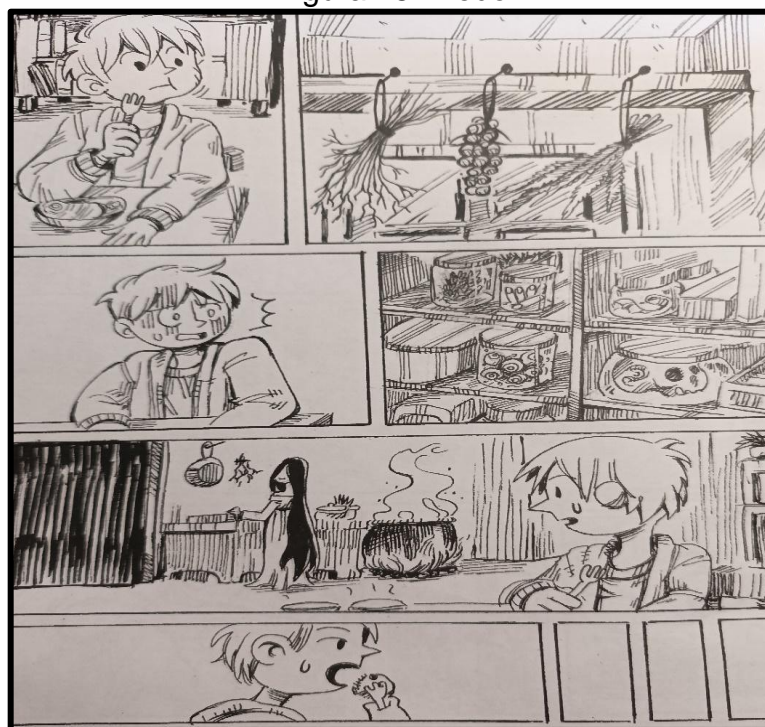
Fonte: *The witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018)

O discurso do horror, nas imagens, inscreve-se nos traços, nas gestualidades e nas ausências que irão constituir sentidos para a monstruosidade, produzindo a sensação de medo e insegurança.

De acordo com Lovecraft (1987, p. 10): “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte mais antiga de medo é o medo do desconhecido”.

Na HQ, temos uma representação do medo que se materializa nas gestualidades do rosto do homem, como podemos ver na figura 18, representado pelos olhos arregalados, os riscos e o suor escorrendo no rosto. Uma fisionomia de espanto e retraimento.

Figura 18: Medo



Fonte: *The Witch who loved – vol. 1* (LOYOLA, 2015)

O medo se materializa, na imagem, porque o garoto não conhece a mulher. E ao ver, dentro de potes, o que parecem ser dedos, olhos e um crânio, ele passa a temer pela própria vida. Nessa ótica, o medo da morte nos fala: “não temos o direito de morrer” (MILANEZ, 2011, p. 253). Ele atua como um mecanismo disciplinador e controlador, é o medo da morte que nos faz, por exemplo, cuidar da alimentação e evitar determinados espaços (MILANEZ, 2011).

Dessa maneira, o discurso horrífico dos quadrinhos define a posição do garoto (vítima) e da bruxa (vilã) em ambas as HQs. Assim, temos o horror como elemento que determina a posição-sujeito “e objetos os quais eles se referem, sejam eles outros sujeitos ou lugares institucionais, em um nível interindividual ou coletivo” (MILANEZ, 2011a, p. 34).

É sob esse funcionamento que as unidades enunciativas do horror, nos quadrinhos, recobrem a aparência, anteriormente, pacífica da sujeita-personagem que se transforma fisicamente no que se convencionou socialmente ser um símbolo da maldade.

Com base nas análises mobilizadas neste tópico, percebemos a necessidade de analisar o processo de metamorfose dos traços da bruxa. Perante isso, no próximo subcapítulo trataremos dessa transformação.

3.4 O processo de dessubjetivação da bruxa nas HQs

Como mostramos nos capítulos anteriores, num primeiro momento, nas HQ, a bruxa se mostra solícita ao sujeito-personagem que traz em seus traços a representação de um indivíduo do sexo masculino. Haja vista que, no início da narrativa das HQs *The witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018), os homens se encontram em uma situação de vulnerabilidade: estão perdidos na floresta e feridos, precisando de ajuda.

Nessa direção, em face do trabalho com a materialidade imagética, realizaremos uma descrição um pouco mais detalhada dos caminhos que levaram o garoto de *The Witch who loved vol 1* (LOYOLA, 2015) e o soldado de *The Witch who loved vol 2* (LOYOLA, 2018) à bruxa a fim de analisarmos possíveis relações entre a sua metamorfose e a prática dos assassinatos.

O quadrinho *The witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015) inicia quando um grupo composto por três jovens (uma garota e dois garotos) é levado por um senhor, aparentemente mais velho, para acampar numa floresta. Esse homem os deixa na floresta. E os jovens seguem uma trilha. Eles levam consigo mochilas e sacos de dormir.

Nas páginas seguintes, a noite cai e uma coruja preta aparece sob a luz forte da lua que ilumina a mata. Junto à noite vem uma forte chuva que faz com o grupo corra a esmo pela floresta em busca de abrigo. Na sequência, um dos integrantes do trio se machuca, ao tropeçar na raiz de uma árvore. Embora seus amigos o vejam caído e machucado no chão, num movimento de olhar para trás, eles não voltam para oferecer ajuda, deixando-o ali. Essa atitude deixa o garoto visivelmente irritado.

Quando a chuva passa, o menino, machucado, encontra um galho de árvore para se apoiar, o que o ajuda a se locomover pela floresta. Nesse momento, o jovem percebe que vem sendo observado por uma coruja.

A ave de hábitos noturnos ganha ares sombrios funcionando como uma antecipação do que ocorrerá com o garoto. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), os significados culturalmente atribuídos à coruja são de trapaça, feiura, premonição, obscuridade, satanismo, morte e sacrifício. Essas significações perpassam o imaginário popular e as crenças de diferentes civilizações que existiram e existem na atualidade.

A partir de então a bruxa aparece e leva o garoto para sua cabana no meio da floresta. Ao chegar em casa, ela oferece alimento ao garoto que, logo após, cai no sono, por efeito da comida que ingeriu.

Após uma noite de pesadelos, o garoto acorda e toca aliviado a sua perna, ao perceber que está com todos os membros de seu corpo.

De repente, no caminho para a cozinha, o garoto vê o gato da bruxa devorando uma mão humana. Aterrorizado ele tropeça e cai sobre um amontoado de ossos e uma poça de sangue.

Na figura 19, percebemos o desespero do garoto marcado pelo olhar e pelos gestos de suas mãos ao bater, fortemente, na porta. Logo, ele se recorda de seus amigos e no que pode ter acontecido com eles, subjetivando o nosso olhar em relação ao sujeito-personagem. Um instante depois, a bruxa surge e com uma faca o decapita, conforme vimos na figura 16, presente na seção: **A imagem horrorífica da bruxa na HQ**. A narrativa de *The Witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015) se encerra nesse recorte.

Figura 19: O primeiro garoto



Fonte: *The witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015)

Já em *The Witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018), a narrativa se desenvolve em meio a um cenário tenebroso, num retorno imagético das guerras ocorridas na Era Medieval. Essa significação emerge das armaduras, flâmulas, corpos mutilados

espalhados pelo chão, espadas e lanças fincadas nos corpos amontoados pelo chão. No plano superior, da figura 20, podemos ver um ser com grandes asas, similares as de um morcego, caído de bruços sobre uma rocha e com uma lança fincada em suas costas. Não é possível ver os traços de seu rosto, mas o ser apresenta garras e cabelos longos. Esse último índice da imagem sugere que se trata de uma mulher, morta em um combate com os soldados.

Figura 20: Guerra



Fonte: *The witch who loved vol. 2* (LOYOLA, 2018)

Nas páginas seguintes, um dos soldados se afasta de seus companheiros, rumando à floresta. Sua feição denota uma profunda tristeza, as sobrancelhas se juntam formando rugas na testa e o olhar repousa fixo em um único ponto, sugerindo que o sujeito-personagem está, naquele momento, se lembrando de seus companheiros que foram mortos. Depois, ele continua a sua caminhada pela floresta. É quando se depara com a imagem de uma mulher tomando banho em pequeno lago. Ele a observa de cima de um barranco, em total silêncio. O sujeito-personagem fica estático, por alguns segundos, mas, ao se virar, ele tropeça em um galho fazendo barulho. Isso provoca o ataque de corvos enfurecidos. Um elemento muito presente em narrativas de horror.

Os corvos são aves sombrias que, discursivamente, foram construídas no discurso do horror. Na literatura anglo-saxã, anterior a inglesa, os corvos (cisnes do

sangue), através das *kennings*,²⁰, eram tidos como aves da morte (BORGES, 2002). Outro exemplo dessa significação é visto no poema *O corvo* (2019), de Edgar Allan Poe, escrito em 1845, a presença do animal significa e produz efeitos para a personificação da morte. Nessa mesma direção, na HQ, o corvo também constrói sentidos para o sujeito-personagem em uma antecipação de sua morte na HQ *The witch who loved vol. 2* (2018).

No momento em que o soldado é atacado por corvos ele se desequilibra e cai no lago onde a bruxa toma banho. No rosto dela, em vez de olhos há dois buracos brancos que logo depois se apagam, conforme figura 17 também presente no subcapítulo: **A imagem horrorífica da bruxa na HQ**. Repentinamente, não há mais nenhum traço no rosto, apenas riscos verticais. De súbito, num plano de detalhe²¹, seus olhos se revelam tão claros que rememoram aos de um vampiro, as pupilas se contraem. Assim, o ódio se manifesta no olhar da bruxa, visto que as pupilas contraídas se distinguem dos estímulos, sentimentos e emoções que temos, quando as pupilas se dilatam, uma marca do sentimento de paixão.

Os olhos do soldado, por seu turno, se arregalam, suas sobrancelhas se franzem e a boca se abre formando um círculo em sinal de espanto. São os corpos falando e marcando seus espaços de pertencimento no discurso formulado para a bruxa monstruosa.

No entanto, ela retorna a seu estado de normalidade, em traços subjetivados. Ela se aproxima do soldado e chega o seu rosto bem próximo do rosto dele, sugerindo que irá beijá-lo.

Nas páginas seguintes, o soldado ouve um companheiro o chamando. Ele se afasta da bruxa e consegue sair do local acompanhado de seu amigo. A bruxa espreita-o ao longo do caminho de volta para o acampamento de guerra.

A noite chega e junto com ela as memórias da bruxa vêm à mente do soldado. Nessas lembranças, o seu rosto é inofensivo e suas gestualidades denotam feminilidade. Esses elementos deixam o soldado confuso. Esse estado de confusão mental é conferido ao soldado através de suas expressões faciais e gestos, tais como a cabeça entre as mãos e os olhos arregalados.

²⁰ Um tipo de metáfora descritiva que não apresenta uma relação direta entre os termos que a constitui (BORGES, 2002).

²¹ Segundo Vergueiro (2018, p. 42), o plano de detalhe ou close-up “limita o espaço em torno de uma parte da figura humana”.

Então, o soldado resolve olhar para fora de sua barraca e vê que a bruxa o observa de longe. Ele sai de seu abrigo e, temeroso, vai em direção a mulher. A expressão do rosto da bruxa o tranquiliza. Os dois saem pela floresta em um passeio marcado por gestualidades amistosas como dar as mãos, abraçar, presentear com flores e oferecer comida. Ações que notadamente remetem a memória de uma afetividade entre os sujeitos.

Eles se despedem, mas, ao afastar-se ele se depara com um ser monstruoso de aparência cadavérica. Eles travam uma luta usando espadas. O monstro finca a espada abaixo de seu coração, denotando que se importa, de algum modo, com o soldado, pois sobre o coração repousam, simbolicamente, os sentimentos.

Após enfiar a espada em seu tórax, a bruxa volta ao seu estado de normalidade e o soldado vê que era ela o ser monstruoso. Logo após, ela retira a espada de seu corpo, já quase desfalecido e em um só golpe arranca a sua cabeça e a segura com uma das mãos. Conforme podemos ver na figura a seguir.

Figura 21: Decapitado



Fonte: The Witch who loved vol. 2 (LOYOLA, 2018)

Na página seguinte, ela cheira, com afeto, um crânio que há tempos foi deixado em um campo de batalha. Essa sequência dos quadros sugere a passagem do tempo. E, em seguida, ao longe ela escuta três jovens conversando, é um retorno à HQ *The Witch who loved vol. 1* (LOYOLA, 2015).

Mediante a narrativa dos quadrinhos compreendemos que a bruxa se encontra em um processo de metamorfose ao assumir uma outra subjetividade. Assim, ela trabalha sobre as bordas de seu corpo, reconfigurando-o esteticamente. Um corpo monstruoso ora visível, ora invisível. Apesar de ela, às vezes, adquirir característica dóceis, um rosto com traços que representam a bondade, ela não é mais a mesma a partir dos processos que decorreram de sua monstrificação. O seu corpo circula, agora, em diferentes esferas e se reconfigura, sendo arrancado da constituição que vimos nos primeiros capítulos desta dissertação.

Conforme apontamos no subcapítulo: **A ordem do olhar: processos de subjetivação-objetivação do corpo da bruxa**, o corpo é espaço de práticas subjetivantes derivadas de coerção disciplinar (FOUCAULT, 1987), mas também de práticas de si. Nesse processo, somos constituídos em sujeitos do discurso (FOUCAULT, 1984) em condições que nos possibilitam ocupar diferentes posições e, por isso, mudar nossas condutas através de dispositivos que irão gerenciar essa experiência de subjetivação. Mediante essa possibilidade de mudança, podemos dizer que o sujeito também é constituído por práticas dessubjetivantes (MILANEZ, 2021).

Foucault (2013, p.14) afirma que “é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado”. Assim, essa utopia permite ao sujeito ocupar um não-lugar e se transportar para outras posições.

Nas HQs, a bruxa se constitui enquanto um sujeito que se desintegra e retorna a si mesma (MILANEZ, 2021). O seu corpo está em um entre-lugar, em um *au-delà*, “que denota um “aqui” como “mundo real” (LUTERMAN; FIGUEIRA-BORGES; SOUZA, 2018, p. 49) que aparece quando a bruxa está com traços subjetivados, delicados, e um “lá”, onde seu corpo se transforma, ganhando contornos monstruosos.

A aparição ora monstrificada da bruxa para as representações masculinas, nos quadrinhos, é uma forma de ela retornar em si mesma, de resistir a um corpo moldado por práticas e dispositivos. Nesse escopo, a bruxa passa por um processo de dessubjetivação. Segundo Milanez (2021, p. 18): “a dessubjetivação propõe um

caminho que leva, no processo de abandono do eu criado pelo processo de subjetivação do qual ninguém escapa, a uma recriação ou uma dispersão total do sujeito.” Quando a bruxa se transforma em um ser monstruoso, ela deixa o seu eu, antes, subjetivado, constituído no início das HQs e se desfaz para viver o que não era permitido a ela. A dessubjetivação produz a dispersão da subjetividade (MILANEZ, 2021) da bruxa construída no início das HQs.

Através desse processo ela retira a si mesma da condição que a torna produto de tecnologias de poder, “que determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito” (FOUCAULT, 1988a, p. 323), para entrar em si mesma e, com efeito, em um corpo inadequado ao pertencimento social.

Esse processo se efetiva através de uma experiência-limite em que ela é arrancada de si. Segundo Milanez (2021, p. 18), a experiência-limite “é aquele lugar no qual o sujeito ultrapassa a sua própria subjetividade, a transgride, se desmorona nela”. Nessa esteira, o clímax do processo de dessubjetivação da bruxa ocorre na experiência-limite que é o momento da morte dos sujeitos-personagens. É aí, no confronto dela consigo mesma e com o outro, que a imagem da bruxa se (re)configura como monstruosa. Nessa prática, ela enfrenta uma luta de si perante as relações com os sujeitos-personagens representados em imagens masculinas. Portanto, é mediante a experiência do assassinato que se materializa o seu processo de dessubjetivação marcado pela transformação dos seus traços que se tornam monstruosos e remetem a imagens do horror.

Essa é uma experiência extrema em que práticas dessubjetivantes conferem ao sujeito a possibilidade de um pertencimento de si, pois, se

o sujeito não vence essa luta de si para consigo diante das relações com o outro, que podem sufocá-lo no interior das práticas coletivas, o sujeito se perde de si, desfalece e antes de reinar novamente soberano de si, se dissolve, metaforicamente pulverizando em outros espaços ou realmente, de fato, desaparece porque, de fato, morre (MILANEZ, 2021, p. 18).

Nas HQs, a metamorfose da bruxa evidencia uma renúncia em se alinhar às práticas coletivas e à verdade como sistema de obrigações e como vínculo entre os sujeitos e política. Sob esse ângulo, ela se inscreve em outras vontades verdades que, com efeito, também se assentam sobre o mesmo campo discursivo produzido para a bruxa: como indivíduo perigoso e mal. Portanto, a transformação em um outro

sujeito, isto é, em uma bruxa monstruosa, marca uma topologia corporal que apaga as práticas subjetivantes das primeiras páginas das HQs.

A subjetividade da bruxa se desdobra em outras posições, em um corpo que não encontra pertencimento social que é impróprio às experiências e práticas estabelecidas pela sociedade. A experiência-limite a coloca num lugar de resistência a si mesma e permite que a bruxa ocupe outro lugar nas teias de poder que têm, nas HQs, efeitos sobre as relações de gênero, materializada nos quadrinhos por meio dos assassinatos do garoto e do soldado, respectivamente.

Dessa forma, em seu processo de dessubjetivação a bruxa desloca-se para fora das práticas de aperfeiçoamento social, alojando-se em um corpo monstruoso. A mulher medieval dos quadrinhos se dispersa da condição de sujeita-mulher quando assume traços monstruosos e se efetiva, nas HQs, especificamente como bruxa, voltando a sua essência maligna. Nessa linha, a sua mutação a coloca em confronto direto com outros discursos: i) o religioso, em que a mulher deve ser submissa; ii) o jurídico, na condição de assassina; e iii) patriarcal, do homem como “o cabeça” da casa (o chefe do lar). Cabeça essa que, por sinal, é arrancada numa gestualidade que destituição dessa posição.

Portanto, o processo de dessubjetivação da bruxa das HQs se relaciona a uma reconfiguração da sua imagem e de atitudes em relação aos sujeitos-personagens os quais ela interage nos quadrinhos. Pois, quando a bruxa conquista a confiança dos homens ela se dispersa do seu eu docilizado. Dessa maneira, ela aguarda o momento oportuno para se arrancar de si mesma. É nessa interação que ela se metamorfoseia da sua constituição anterior para constituir-se em um monstro. Assim, a bruxa se descaracteriza dos traços antes angelicais para se recriar e se transformar em uma sujeita, deveras, monstruosa.

CLOSE-UP²²

O sujeito que escreve faz parte da obra.
Foucault (2009, p. 409)

Iniciamos esta pesquisa com uma epígrafe composta pela letra da canção intitulada **Pagu** (LEE; DUNCAN, 2000). Esse era o pseudônimo da jornalista e escritora Patrícia Rehder Galvão, uma importante figura cultural e política brasileira. Pagu nasceu em 9 de junho de 1910, em São João da Boa Vista, São Paulo, e faleceu em 12 de dezembro de 1962, em Santos, São Paulo. Pagu foi uma escritora, poetisa, jornalista, tradutora e militante política.

Ela se destacou como uma das principais representantes do movimento modernista no Brasil, sendo ativa nos anos 1920 e 1930. Pagu teve uma vida marcada por sua participação intensa em diversos movimentos sociais e políticos. Ela foi uma das fundadoras do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1922.

Além de suas contribuições para a literatura e a política, Pagu também foi conhecida por sua participação no movimento feminista brasileiro. Ela enfrentou desafios e perseguições devido às suas ideias e atividades políticas, chegando a ser presa diversas vezes. O legado de Pagu é lembrado não apenas por suas obras literárias, mas também por seu comprometimento com causas sociais e políticas ao longo de sua vida.

Pagu, como figura real, reforça a representação da mulher, destacando que a bruxa não é apenas entendida como um ser mágico, ficcional, mas também como uma construção moldada pelas relações de poder. Tal como ocorre com a imagem da bruxa no início das HQs analisadas neste texto dissertativo.

Em vista disso, essa dissertação dedicou a perscrutar as histórias em quadrinhos sem verbalidade com ênfase na constituição do corpo da bruxa em diferentes campos discursivos. Para tanto, embasamo-nos na Análise do Discurso de perspectiva foucaultiana que proporcionou a construção de um arcabouço teórico-metodológico nos permitindo relacionar os estudos discursivos com as HQs sem escrita de modo que atingíssemos nosso objetivo geral de demonstrar que as Histórias em Quadrinhos *The witch who loved- volume 1* (2015) e *The witch who loved- volume*

²² Nas HQs, *close-up* é um plano que limita a imagem, fecha o foco. Neste tópico, fechamos as ideias e proposições desta dissertação.

2 (2018), de Ju Loyola, são um arquivo capaz de reunir diferentes domínios discursivos e, por conseguinte, práticas discursivas para a produção do corpo da bruxa, como uma alegoria do feminino. Face a isso, apoiamo-nos nos postulados de Foucault (2004; 2008) para descrever as superfícies de emergência dos discursos, bem como, a circulação de saberes e poderes nas histórias em quadrinhos e na história da mulher real. Assim, os quadrinhos de Ju Loyola se configuram como um lugar de (re)produção de discursos que, por vezes, deslizam sobre a constituição do corpo feminino real.

Ademais, respondemos à pergunta de pesquisa, especificamente, acerca de como a bruxa das histórias em quadrinhos *The Witch who loved vol. 1 e vol. 2* (LOYOLA, 2015; 2018) se constitui a partir de processos históricos, sociais, culturais e práticas discursivas, ao demonstrar, no capítulo **A ANATOMIA DO DISCURSO IMAGÉTICO: as especificidades da imagem na HQ**, que a bruxa é constituída a partir da prática de decapitação, das minúcias da imagem materializada na cruz *Ansata*, na presença da lua, do gato e da escuridão, por exemplo, e, ainda, em traços que rememoram as mulheres do período medieval, como o vestido longo e o cabelo comprido e preto.

Dessa forma, confirmamos a hipótese de que a bruxa, como representação do feminino, materializa imagetivamente, nas HQs, práticas e performances corporais para a mulher a partir de relações de saber-poder que possibilitam o funcionamento de dispositivos que definem a sua posição e ações na sociedade. Mostramos isso no capítulo: **SHHH! O SILÊNCIO NOS QUADRINHOS DE JU LOYOLA**, ao analisar como a bruxa é interdita em sua forma de se vestir, no silêncio do traço de sua boca e, ao apontar como ela por vezes permanece em um papel já estabelecido para a mulher, quando ajuda o garoto, por exemplo. E ainda se dispersar dessa formulação, ao demonstrar satisfação com o estado vulnerável desse mesmo garoto.

Nessa esteira, conseguimos atingir o nosso primeiro objetivo específico que era descrever os trajetos discursivos e o acionamento de redes de memória que produzem sentidos sobre a bruxa, ao mostrar que os enunciados imagéticos evidenciam a produção de discursos em diferentes domínios discursivos, a saber, o religioso, jurídico, de relações de gênero, horror. E, ainda, acionam diferentes redes de memórias da bruxa que vão do período da Inquisição à bruxa na sociedade do biopoder.

Em seguida, nos debruçamos sobre a materialização do silêncio nos quadrinhos a fim de cumprir esse objetivo. Desse modo, o alcançamos ao evidenciar, em nossa pesquisa, que, discursivamente, os quadrinhos não são silenciosos e conseguimos estabelecer formas de silêncios que perpassam os enunciados dos quadrinhos, como o silêncio como prática de si, que se relaciona a função autora de Ju Loyola e a sua constituição como sujeita-surda, conforme as investigações de Foucault (1988a). Adicionalmente, observamos nas representações visuais da bruxa a manifestação do silêncio político, caracterizado como um exercício de silenciamento, conforme proposto por Orlandi (2007). Esse fenômeno se desenha por meio de procedimentos de interdição, como elucidados por Foucault (1996), que incluem o controle da sexualidade por meio da configuração de suas vestimentas e das ações desempenhadas pela personagem. Por último, apontamos para um silêncio dos quadrinhos, meramente, estrutural que significa nos espaços em branco.

O último objetivo proposto, nesse trabalho, foi demonstrar como ocorrem os processos de subjetivação/objetivação e, por fim, dessubjetivação da sujeita bruxa. Para isso, lançamos o olhar sobre a construção corpórea dessa sujeita e vimos que as características que evidenciam a sua feminilidade a subjetivam, perante o olhar, e em práticas subjetivantes na relação com o outro, como quando ela ajuda o garoto e é amável com o soldado.

Ainda, mostramos o processo de dessubjetivação da bruxa em sua transformação em monstro, ao adquirir traços cadavéricos, e ressaltamos que o clímax desse processo ocorre no assassinato dos personagens que são representações do sexo, em seu aspecto biológico, masculino. A dessubjetivação da bruxa em monstro, no caso da identidade feminina, demonstra a manutenção discursiva da episteme que inferioriza a mulher destemida, que se desloca da normalidade e não permite a correção do corpo pelas tecnologias do poder discursivo misógino. É regular a vontade de verdade que legitima a inferioridade da mulher não aderida aos dispositivos que formam a tríade maternidade, casamento e monogamia.

Para completar esse objetivo nos embasamos em Foucault (2016) que compreende que os discursos, enquanto verdades socialmente naturalizadas, produzem efeitos sobre a constituição de nossa subjetividade, e em Milanez (2021) que demonstra que o sujeito também pode se constituir em sujeito do discurso a partir de práticas dessubjetivantes que o retiram do núcleo de verdades socialmente produzidas, colocando sobre o funcionamento de outras verdades.

Com isso ressaltamos que, no âmbito educacional, essa pesquisa pode se desdobrar em possíveis contribuições a fim de expandir os horizontes de leituras de histórias em quadrinhos, fazendo com que mais estudantes tenham acesso a esse formato de HQ e conheçam a quadrinista Ju Loyola.

Nessa linha, pode ser realizado um trabalho de inclusão de pessoas com deficiência auditiva, proporcionando a esses sujeitos uma leitura inclusiva através das HQs sem escrita. Ademais, essa dissertação poderá contribuir com uma forma perceber e olhar a imagem que, parafraseando Foucault (1996), por mais que pareça bem pouca coisa, “as interdições revelam logo, rapidamente, com o desejo e o poder” (FOUCAULT, 1996, p. 10), isto é, o discurso imagético fala aos sentidos, possibilita a emergência de vontades de verdade e coopera para valorar e (re)produzir saberes sobre os sujeitos e suas relações.

Abre-se, aqui, a possibilidade para que a leitura de imagens se realize através sob diferentes prismas, não somente assentando as discussões numa perspectiva interpretativa, mas que estudantes e pesquisadores possam analisar a emergência de diferentes discursos na imagem a fim de compreender como funcionam os mecanismos que produzem verdades sobre os sujeitos e como esses discursos podem se desvelar nesse formato de HQ.

Para finalizar, mostramos, ao longo da dissertação, que as histórias em quadrinhos de Ju Loyola *The Witch who loved vol. 1 e 2* (2015; 2018) são obras cuja imagem da bruxa funciona como alegoria ao feminino em suas múltiplas construções no discurso, evidenciando como os enunciados sobre as mulheres atravessam diferentes camadas subjetivas e que essas, não sendo estáveis, possibilitam que as sujeitas ocupem diferentes posições ao mesmo tempo no discurso.

REFERÊNCIAS

Antigo testamento: **BÍBLIA**, A. T. Gênesis. In: Bíblia Sagrada Online. Disponível em: <<https://bibliaportugues.com/genesis/3-3.htm>>. Acesso em ago de 2022.

ARAÚJO, Janaina Freitas Silva de. PRODUÇÃO E ANÁLISE DE NARRATIVAS SILENCIOSAS PARA O PROCESSO EDUCACIONAL DE SURDOS. **Jornadas Internacionais de histórias em quadrinhos**, 5. São Paulo, ago. 2018.

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rocco, 2017.

BASÍLIO, Ana Luiza. “O Nordeste tem um manual de bruxaria para crianças”, diz Damares. **Carta Capital**, 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/o-nordeste-tem-um-manual-de-bruxaria-para-criancas-diz-damares/>>. Acesso em: 23 de jan de 2022

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960, v. 1 e 2.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa**: organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Produção de David Hand. EUA: **Walt Disney Pictures**, 1937. CORACINI, M. J. R. (Org.).

BRANDÃO, Pedro José Arruda. (...): **o silêncio na linguagem dos quadrinhos**. Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013, 90f.

BRITO, Cristiane Carvalho de Paula; GUILHERME, Maria de Fátima Fonseca. Língua estrangeira, corporalidade e saberes em acontecimentos discursivos midiáticos. **Raído**, 12(31), 147–168. Disponível em: <<https://doi.org/10.30612/raido.v12i31.8309>>. Acesso em: 10 set 2022.

CABREIRA, Regina Helena Urias. **A condição feminina na sociedade ocidental contemporânea: uma releitura de A letra escarlate de Nathaniel Hawthorne**. Tese de doutorado apresentada ao Programa Interdisciplinas em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, 311f.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. Ed. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, Talita Maria de Lima. **Envelhecimento Feminino**: Produção das subjetividades do sujeito mulher pela estética do corpo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015, 143 f.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Tradução de Beatriz Almeida Magalhães. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.

CORBIN, Alain. Introdução. In: Corbin, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **A história do corpo: da revolução à grande guerra**. V. 2. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008, p. 7-10.

COSME, Luana Balieiro. QUADRINHOS E QUADRINISTAS: UMA ANÁLISE DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS PRODUZIDAS E PROTAGONIZADAS POR MULHERES. **Anais da 5ª Jornadas Internacionais de histórias em quadrinhos**, 5. São Paulo, ago. 2018.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal- História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo 3**: As mutações do olhar: O século XX. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011b, p. 145-162.

COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do Rosto**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

CUNHA, Jaqueline dos Santos. **Mulheres nos Quadrinhos: Ju Loyola**. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2019/10/14/mulheres-nos-quadrinhos-ju-loyola/>. Acesso em: 30 jun. 2020, 14:35:45.

CURCINO, Luzmara. Os sentidos do olhar: o leitor e a escrita da mídia nas sociedades democrática. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 183-197.

DIAS, Bruno Vinícius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A imagem da bruxa: da antiguidade histórica às representações filmicas contemporâneas. **Revista Ilha do Desterro**, v. 72 n. 1 (2019): Mapping Critical Journeys in Literature, Film, and Cultural Studies. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2019v72n1p175>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2019v72n1p175>> Acesso em: 17 mar de 2022.

DUARTE, Edilane. Abreu; VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. A mulher bruxa no mundo do era uma vez e a reprodução histórica da dominação sobre o gênero feminino. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, Bauru, v. 9, n. 1, p. 71–89, 2021. DOI: 10.5016/ridh.v9i1.39. Disponível em: <<https://www2.faac.unesp.br/ridh3/index.php/ridh/article/view/39>>. Acesso em: 07 dez. 2022.

FEDERIC, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva** (Coletivo Sycorax trad.). São Paulo: Elefante Editora, 2017.

FERNANDES, Carolina. Memória Discursiva. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org). **Glossário de termos do discurso**. 1 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020, p. 207-214.

FERNANDES, Carolina. Imagem. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org). **Glossário de termos do discurso**. 1 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020, p. 247-254.

FERRIS, Emil. **Minha coisa favorita é monstro**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2019.

FOUCAULT, M. Aula de 7 de janeiro de 1981. In: FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)**. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução Rosemary Costheck Abílio. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016, p. 3-23.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: As heterotopias. São Paulo: n- 1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da verdade**: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III. Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV** : Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2 ed., 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro :Graal, 7 ed., 2004.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **A vida dos homens infames**. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx/ Theatrum Philosophicum**. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Foucault, Michel. O sujeito e o poder. In H. L. Dreyfus & P. Rabinow (Orgs.), Michel **Foucault: uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. Technologies of the self. In: Luther H. Martin et al (orgs.). Technologies of the self – a seminar with Michel Foucault. Amherst, University of Massachusetts Press, 1988a. 176 pp. Tradução do inglês por Andre Degenszajn. **Revista Verve**, São Paulo, n. 6, p. 321- 360, 2004. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017/3559>>. Acesso em: fev de 2023.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988c.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1978.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: um caso de parricídio do século XIX**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Foucault, Michel. **O nascimento da clínica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1963.

FREUD, Sigmund. **Freud- O infamiliar [Das Unheimliche]**. Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). BOD GmbH DE, 2019.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-275.

GLADIR, George; DECARLO, Dan. Archie's Mad House, nº 22, out. 1962. EUA: **Archie Comics**.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Formação discursiva, redes de memória e trajetórias sociais de sentido: mídia e produção de identidades. In: **II Seminário de Análise do**

Discurso (SEAD), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 01- 18. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867818/mod_resource/content/1/Gregolin_For_macao_discursiva_redes_de_memoria.pdf>. Acesso em 08 jan 2023.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do Discurso e Semiologia: Enfrentando discursividades contemporâneas. In: Piovezani, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 83-106.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. 1 ed. Nova Iguaçu- RJ: Marsupial Editora, 2015.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wihelm. Joãozinho e Maria. In: **Os contos de Grimm – ilustrações** Janusz Grabiński; tradução do alemão Tatiana Belinky. São Paulo: Paulinas, 1989.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**. Tradução: Ana Luiza Libânio. 1 ed. Rio de Janeiro, Ed. Rosa dos Tempos. 2018.

JONES, Jöelle; RICH, Jamies Scott. **Lady Killer: volume 1**. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilher Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987.

LOYOLA, Ju. **The Witch who loved- volume 1**. Publicação independente. Impresso no Brasil, 2015.

LOYOLA, Ju. **The Witch who loved- volume 2**. Publicação independente. Impresso no Brasil, 2018.

LOYOLA, Ju. **The promise of happiness**. Disponível em: <https://smacmag.net/v/smaex1/the-promise-of-happiness-by-juloyola/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

LUTERMAN, Luana Alves; FIGUEIRA-BORGES, Guilherme; SOUZA, Agostinho Potenciano de. Análise discursiva da tridimensionalidade do livro pop-up. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 39-54, maio/ ago. 2018.

MAGALHÃES, Bóris Ribeiro; SABATINE, Thiago Teixeira. A saúde como estilo e o corpo como objeto de intervenção. In: SOUZA, Luís Antonio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Bóris Ribeiro de (orgs.). **Michel Foucault: Sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 133-154.

MARCONDES, Ciro Inacio. Arzach e o despontar da narrativa gráfica silenciosa. **Esferas**, n. 9, 2016, p. 153-168. Disponível em: <<https://doi.org/10.31501/esf.v0i9.8774>>. Acesso em: dez 2020.

MCCLOUD, Scott. **Understanding Comics: The Invisible Art**. Nova Iorque: HarperCollins, 1994.

MILANEZ, N. A noção foucaultiana de dessubjetivação: alicerces, experiências e modos de agir do sujeito. **Policromias -Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, v. 6, n. 3, p. 12-39, set.-dez. 2021.

MILANEZ, Nilton. Pistas e traços do corpo suspeito: Jailton, o estuprador de Itambé. **Análise do discurso e semiologia: problematizações contemporâneas**. Coleção Trilhas Linguísticas, v. 1, 2012.

MILANEZ, Nilton. A Cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão discursivo do medo **Acta Scientiarum. Language and Culture**, vol. 33, núm. 2, 2011a, pp. 251-258 Universidade Estadual de Maringá.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011b.

MILANEZ, Nilton; MOURA, Ismarina Mendonça de; ALMEIDA, Beatriz Souza. O corpo esteja convosco e eles está no meio de nós. In: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Vilmar Prata (orgs.). **Domínios da carne: ensaios sobre a sexualidade com Foucault**. Salvador, BA: Labedisco, 2021.

"Minha Coisa Favorita É Monstro" chega ao Brasil após conquistar EUA e Europa. **GZH Livros**, 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/04/minha-coisa-favorita-e-monstro-chega-ao-brasil-apos-conquistar-eua-e-europa-cjuu5vc0y00dh01romlysm6ht.html#:~:text=Ser%20mulher%20%C3%A9%20uma%2>>

2das%20encarna%C3%A7%C3%B5es%20mais%20perigosas%20que%20uma,de%20um%20corpo%20de%20mulher.> Acesso em: 14 dez 2021.

MINISTRA DESUMANA. **Isto é**, 2022. Disponível em: < <https://istoe.com.br/ministra-desumana/>>. Acesso em: 23 de jan de 2022.

OLIVEIRA, Ana Catarina de Pinho Simas; PÉREZ-LABORDE, Elga. Um Voyer, uma mulher e um insólito decifrador na obra de Julio Cortázar. **Contextos: Estudos de Humanidade y Ciencias Sociales**, n. 44, 2019.

OLIVEIRA, Bruno Henrique Machado. **Relações de saber-poder dos/nos corpos LGBT no processo legislativo do COMLGBT na câmara municipal de Goiânia – go**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade. Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2022, 128 f.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

O MÁGICO de Oz. Victor Fleming. Estados Unidos: MGM Turner Entertainment **Warner Bros.**, 1939.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: PIERRE, Achard [et al.]. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999, p. 49-57.

POE, Edgar Allan. **O corvo**. Editora Companhia das Letras, 2019.

RAMOS, Loyanny Alves; FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Eles estão de volta: o retorno de corpos anormais em Minha Coisa Favorita é Monstro. **Revista Antares**, v. 14, n. 33, maio/ago. 2022, p. 139-168.

RESENDE, Elle Beethoven dos Santos. **A figura da bruxa no contexto das visitasões no Brasil setecentista**: um contributo do imaginário de Gilbert Durand. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019, 106 f.

REVEL, Judith. **Michel Foucault, conceitos essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROSENBERG, Nelson Gustavo Fenoy. **Criminosas ou vítimas: a visão social da culpabilidade feminina na Inquisição (séc. XIII – XVII)**. Monografia apresentada a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008, 76 f.

SANTOS, Nathalia Lima dos. **“Queimem a bruxa!” O controle de corpos e sexualidades da caça às bruxas à “ideologia de gênero”**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2021. 214 p.

SANTOS, Leandro Luiz dos. **As histórias em quadrinhos de Maria Erótica (1979-1981) de Claudio Seto: visões carnavalizantes durante a ditadura militar**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020, 352 f.

SANTOS, Sueli Paiva dos; FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Constituição discursiva do corpo feminino em pronunciamento do presidente Temer. In: MACHADO, Alan Oliveira, FIGUEIRA-BORGES, Guilherme, SILVA, Márcia Aparecida (org.). **Questões de linguagem**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021, p. 141-157.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. Contribuições da Semiologia Histórica à Análise do Discurso. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 107-126.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SENADO, Feminicídio: aprovado projeto que proíbe tese da 'legítima defesa da honra'. **Senado Notícias**, 2022. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/07/06/feminicidio-aprovado-projeto-que-proibe-tese-da-legitima-defesa-da-honra>> Acesso em: 26 ago 2022.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura Inglesa para Brasileiros**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

SILVA, Ana Carolina Souza da. **Palavra, voz e imagem**: a representação feminina em Mafalda, de Quino. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, 2011, 124 f.

SILVA, Jeicinayra Vasconcelos; RAMOS, Loyanny Alves; FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. A constituição do sujeito Jeremias a partir de construções de raça e de gênero na HQ Jeremias Pele, de Rafael Calça e Jeferson Costa. **Revista Miguilim**, v. 12, n. 1, jan/abr. 2023, p. 3-23.

SILVA, Noêmia Félix da; SOUZA, Kátia Menezes de. O conceito de dispositivo em Foucault: A emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável e a construção das subjetividades. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, PR, v. 11, n. 1, p. 85-107, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.18305/scripta%20uniandra.v11i1.569>> Acesso em: 25 jan 2022.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. **Conhecendo Análise de Discurso: Linguagem, sociedade e ideologia**. Manaus: Valler, 2006.

STILKE, Herman. **Joan of Arc's Death at the Stake**, 1843. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stilke_Hermann_Anton_-_Joan_of_Arc%27s_Death_at_the_Stake.jpg. Acesso em: 25 jan de 2022.

LEE, Stan. KIRBY, Jack; REINMAN, Paul. **The X-Men #4**. Estados Unidos da América: Marvel Comics, 1964.

TRINDADE, Warley Raniel de Souza. **Constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar do filme "Carrie", de Brian de Palma (1976)**: audiovisuais no cinema horrorífico. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade. UEG, Goiás, 2023, 108f.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 31-64.

VINHA, Luciana Iost. Materialidade discursiva. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). **Glossário de termos do discurso**. 1 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020, p. 203-207.

WITZEL, Denise Gabriel. **Práticas discursivas, redes de memória e identidade do feminino**: entre princesas, bruxas e lobos no universo publicitário. Tese. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras. Unesp, Araraquara, 2011, 217f.

WITZEL, Denise Gabriel. Cortem-lhe a cabeça: a atualidade desse enunciado mutilando corpos e subjetividades. **Moara- Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras**, v. 1, n. 57, 2020. p. 92-109. Acesso em: <<http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i57.8864>>.

YABU, Fábio. **Combo Rangers**, nº 12. São Paulo: JBC, 2002.