

## A Cinderela mudou de ideia na ordem do dialogismo

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica de Oliveira (UFCG),<sup>i</sup>  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josilene Pinheiro-Mariz(UFCG)<sup>ii</sup>...

### **Resumo:**

Na perspectiva bakhtiniana, dialogismo é *a ordem* do enunciado, sua natureza, sua regra, seu mandamento. Enquanto materialidade significativa, o enunciado não se fecha em si mesmo, pois ele apenas se constituirá como enunciado nesse interminável diálogo entre enunciados outros, ditos alhures ou ainda não ditos. O dialogismo apresenta-se como fundamento de toda a discursividade, pois abriga um universo de vozes sociais em múltiplas relações de convergência e de divergência, de harmonia e de conflito. Partindo desse princípio, o texto é compreendido, no seio dos estudos literários, como uma voz que dialoga com outros textos, funcionando também como ecos das vozes de seu tempo, de sua história, revelando os valores, as crenças, as vontades de verdade de uma dada formação social. Nosso trabalho busca investigar as vozes que ecoam no conto *às avessas* “A Cinderela mudou de ideia” de Nunila López Salamero (2009), evidenciando as vontades de verdade acerca da identidade dos sujeitos mulher e homem que desse conto fazem sítio.

**Palavras-chave:** dialogismo, intertextualidade, vontades de verdade, paródia, discurso

## 1 Introdução

Nenhum enunciado “vem ao mundo” indiferente a outros dizeres. Como materialidade significativa, o enunciado não se fecha em si mesmo, pois ele apenas se constituirá como enunciado no interminável diálogo entre enunciados outros, ditos alhures ou ainda não ditos. Bakhtin (1997, p. 320) defende que todo “enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica”. A este eco dialógico inerente aos enunciados Bakhtin denominou dialogismo. O dialogismo é *a ordem* do enunciado, sua natureza, sua regra, seu mandamento.

Todo enunciado conclama um enunciador. Esse também é um vestígio de sua identidade. Tanto para Bakhtin quanto para Foucault (pensando na *função enunciativa*), para que um enunciado seja caracterizado como tal, é indispensável que este seja produzido por um sujeito em uma dada posição social, determinado por dadas condições sócio-histórico-ideológicas. Na concepção bakhtiniana, apenas o Adão mítico poderia evitar a relação dialógica, relações de sentido entre os enunciados, pois ele seria o primeiro homem solitário a lançar ao mundo uma “voz” sem elo.

O dialogismo apresenta-se como fundamento de toda a discursividade, pois todo enunciado, como materialidade discursiva, abriga um universo de vozes sociais em múltiplas relações de convergência e de divergência, de harmonia e de conflito, de aceitação e de recusa. Essas relações dialógicas situadas no seio dos enunciados assinalam sua heterogeneidade constitutiva.

## 2 Cinderela na ordem da paródia: denúncia, história e memória

Os enunciados, como dissemos, anteriormente, relacionam-se uns com os outros, como elos da cadeia da comunicação verbal. Tais elos se multiplicam e se refletem reciprocamente. Os reflexos mútuos vão prescrever a propriedade do enunciado. Nessa cadeia da comunicação verbal, o enunciado torna-se um elo indissolúvel dos elos precedentes, os quais irão determiná-lo e constituir-lo, fazendo dele emergirem reações imediatas a uma *ressonância dialógica*. Desse modo, segundo Bakhtin (1997: p.318), “o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro e a do enunciado que o acolhe”.

Orlandi (1996) defende que o processo parafrástico e o polissêmico são os processos responsáveis pela possibilidade de multiplicidade dos sentidos. São esses processos que asseguram a multiplicação interminável dos enunciados, a possibilidade de dizer. Sem esses processos as relações de comunicação estariam extintas, pois não haveria os elos da comunicação, não haveria a possibilidade dos enunciados refletirem. Nos domínios da linguagem, os sentidos acontecem no intervalo entre o processo parafrástico e o processo polissêmico, entre a paráfrase e a polissemia.

O processo parafrástico se constitui sob o já-dito, é a “permanência” do sentido já existente. Nesse processo, tem-se o dizível no espaço institucionalizado, legitimado. No processo polissêmico, tem-se a possibilidade dos sentidos múltiplos, diferentes, o deslocamento de processos de significação. Esse segundo Orlandi (1996) é o espaço da criatividade. Esta autora afirma que “ a criatividade instaura o diferente na linguagem, na medida em que o uso pode romper com o processo de produção dominante dos sentidos e, na tensão da relação com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, novos sentidos”. (ORLANDI, 1996, p.20).

Enquanto o processo parafrástico (matriz do sentido) trabalha com a estabilidade, o processo polissêmico (fonte do sentido) joga com o equívoco. Tais processos se ocupam do dizer de tal forma que toda materialidade significativa é produzida nesse movimento entre o mesmo e o diferente. Sendo a paráfrase o lugar do já-dito, da permanência do sentido e a polissemia a possibilidade do novo, dos sentidos múltiplos, do desvio de processos de significação, é a polissemia a morada da paródia.

Segundo o filósofo Aristóteles (1993, p.23), a origem da paródia como atividade artística é conferida a Hegemon de Taso, pois foi ele o primeiro a escrever paródias. Hegemon de Taso se serviu do gênero épico a fim de apresentar os homens como seres comuns, com suas virtudes e seus vícios e não como seres superiores como eram apresentados nas obras épicas. Ele teria sido o primeiro a inverter o gênero épico que, até, então, era empregado para assemelhar os heróis nacionais a deuses.

Embora não tenha sido Bakhtin o primeiro a trabalhar a questão da paródia, antes dele, o formalista, também russo, Iuri Tynianov escreveu ensaios a despeito desse efeito de linguagem, o nome de Bakhtin é imprescindível nos estudos relativos à paródia, pois é esse autor que extrapola estudos sobre a paródia, através dos princípios básicos da teoria da carnavalização por ele formulada.

O carnaval, no qual Bakhtin se inspira para elaborar sua teoria da carnavalização, não deve ser entendido como um fenômeno literário, tampouco como um fenômeno banal e boêmio. Este gênero popular, que varia com as épocas e o povo, é um espetáculo, em *praça pública*, no qual as fronteiras que separam atores de espectadores se extinguem pelo louvor e engrandecimento à própria vida. De acordo com Bakhtin, “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (BAKHTIN, 1993, p.7). O carnaval traz para a literatura uma linguagem especial de caráter concreto-sensorial. A esse deslocamento da linguagem carnavalesca à linguagem da literatura Bakhtin denomina *carnavalização*.

Segundo Bakhtin (1997), a literatura carnavalesca é aquela que, de forma direta ou indireta, foi influenciada por diferentes modalidades do folclore carnavalesco medieval a partir de inúmeros elos mediadores. Como exemplo desse tipo de literatura, temos todos os gêneros do campo sério-cômico. Nesse campo, tem-se basicamente dois gêneros: *o diálogo socrático* e *a sátira menipeia*. A paródia é elemento inseparável da sátira menipeia, pois é um dos principais transmissores da cosmovisão carnavalesca, assim como completamente alheia aos gêneros puros, como por exemplo, a epopéia e a tragédia.

A paródia se caracteriza como um discurso bivocal, assim como a estilização, só que aquela se situa num discurso bivocal de orientação vária, enquanto que esta se situa num discurso bivocal de orientação única. Na paródia, como também na estilização:

o autor fala da linguagem do outro, porém, (na paródia) diferentemente da estilização

reveste essa linguagem e orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. (BAKHTIN, 1997, p.194)

A paródia não pretende destruir e apagar o texto sobre o qual ela se insere, nem poderia, pois só se constitui enquanto paródia a partir dele. O texto parodístico, hipertexto na perspectiva de Gérard Genette (1982), intenciona ressignificar, desconstruir, instaurar, nos sentidos já existentes, presentes no hipotexto, sentidos contrários que irão, numa incessante luta de vozes, significar. O conto “A Cinderela mudou de ideia” apresenta-se como uma paródia, constituindo-se a partir de um discurso bivocal. Seu título é a primeira marca de sua filiação com dizeres alhures, denunciando sua relação intertextual com o conto do cânone clássico.

O título apresenta duas vozes que se cruzam: a voz do mesmo (do hipotexto): “A Cinderela” e a voz do novo, da irreverência (do hipertexto): “mudou de ideia”. A “voz” da irreverência, filiada à relação de divergência, de conflito encaminha o sujeito-leitor ao encontro do novo, do intradiscursivo. Essas marcas denunciadoras das presenças do *já-dito* e do *inauguramento do dizer* estão situadas no espaço da heterogeneidade mostrada não marcada. Para que sejam “lidas”, elas exigem o retorno ao *arquivo*, compreendido como “o sistema geral da formação<sup>1</sup> e transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 1999, p.162).

O título original “*La Cenicienta que no queria comer perdices*” marca-se igualmente como denunciador dessa relação intertextual com seu hipotexto. Nos contos de fadas em Língua Espanhola,  *fueron felices e cumieron perdices* equivale ao nosso “foram felizes para sempre”. No título já nos é apresentada uma Cinderela diferente das princesas dos contos de fadas. A Cinderela desse conto é uma mulher que tem desejos próprios. Entretanto, faz-se necessário que o sujeito-leitor esteja habilitado a resgatar, através da memória discursiva, as informações necessárias para que perceba como significativos tais marcas, pois, se este o hipotexto do conto em análise, de nada adiantarão esses vestígios para a progressão do(s) sentido(s). Os títulos, tanto o da versão em língua portuguesa quanto o título original, segundo os estudos apresentados por Authier-Revuz (1982), servem como exemplos de heterogeneidade mostrada não-marcada. Consideramos esse tipo de heterogeneidade como efeito da heterogeneidade enunciativa que é constitutiva da linguagem.

Na paródia, duas forças enunciativas intervêm, pois, como afirma Maingueneau (1996: p.100): *o locutor faz com que se ouça aí, por seu dizer, uma outra fonte enunciativa que ele põe como ridícula, mostrando através disso sua superioridade*. A paródia se institui enquanto um acontecimento singular da apropriação da voz do outro com o intuito de perverter os sentidos dessa outra voz. Diríamos, renovando, de maneira às avessas, tais sentidos. No entanto, não sendo possível apagar a voz do outro, pois é, justamente, ela que constitui o novo enunciado como paródia.

Em “A Cinderela que mudou de ideia”, o sujeito autor ridiculariza os contos de fadas, a identidade das princesas, o lugar do príncipe e, principalmente, a instituição casamento. Ao parodiar essa instituição o conto reflete e refrata vontades de verdade presentes nas sociedades pós-modernas. Vejamos um trecho do conto:

A Cinderela tinha tanta, tanta vontade de ir à festa... que finalmente conseguiu. Mas ficou tão ansiosa... que na manhã seguinte não se lembrava de nada. (chegou à meia-noite, mas meia-noite do dia seguinte) Mas ali estavam esses dois homens, com o sapato de cristal de salto de um palmo de altura e bico fino... esperando para que ela o experimentasse. No começo, não cabia no seu pé, mas apertou e apertou até que “coube” e enfiou o pé (na jaca) porque teve de se casar com o príncipe!”

Assim como no conto clássico, a Cinderela de Salamero também deseja ir ao baile.

---

<sup>1</sup> Grifos nossos.

Entretanto os objetivos dessa Cinderela são outros. Ela não vai com o intuito de conquistar o príncipe. No trecho, é possível observar que a personagem não tem horas para voltar para casa. Ela é “livre”. Fica-nos evidente a filiação com o contexto sócio-histórico da contemporaneidade, em que as “princesas” não tem responsabilidades com horários, nem com o consumo de álcool. A Cinderela “ficou tão ansiosa...” que perdeu sua consciência e “não lembrava de nada”. Encontra-se no texto da Salamero um aviso que diz: “Cuidado! É perigoso chegar a esses estados de inconsciência”. Esse aviso ratifica o estado de total inconsciência que se encontrava a Cinderela.

Essas atitudes da princesa contrariam a imagem das princesas “passivas” e “castas” dos contos clássicos. A Cinderela da paródia reflete a imagem das princesas modernas. A mulher do nosso tempo tem atitudes que antes eram atitudes denominadas masculinas. Esta mulher pode ir ao baile e assim como o homem pode se embriagar e “não lembrar mais de nada”. Nesse trecho é possível identificar a vontade de verdade presente no discurso feminista que defende que mulheres e homens têm direitos iguais em todas as esferas das relações sociais.

Diferentemente do que acontece no hipotexto, a Cinderela não vai “viver feliz para sempre”. O casamento com o príncipe, desde o princípio, é apresentado como algo negativo. Após seu casamento a personagem vai viver uma vida que não é nenhum “conto de fadas”, como é possível verificar no trecho abaixo:

O príncipe adorava carnes, especialmente de aves como as perdizes, mas Cinderela é “vegetariana”. Não come nem carne, nem peixe, nem usa jaqueta de couro. Mesmo assim, tinha de cozinhar as perdizes porque era a comida preferida do príncipe. Preparava-as na chapa, ao forno, recheadas, fritas... ESTAS ESTÃO SALGADAS! ESTAS ESTÃO CRUAS! ESTAS ESTÃO QUEIMADAS! (... gritava o príncipe mal-humorado porque ela nunca fazia as perdizes a seu gosto. Que desgosto!) E o pior: tinha de andar com o sapato de cristal, de salto de um palmo de altura... bico fino! Que vertigem! No início, tentou manter as costas retas, mas caía para trás, de modo que foi se inclinando, e por suas costas foram deslizando todos os seus ideais e expectativas. E a sola do pé completamente arrebentada. Isso é horrível!

----

“Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida.”

Nestes trechos, assim como em toda narrativa, o casamento é apresentado como uma escravidão para o sujeito mulher e o sujeito homem como seu algoz. Esse sujeito é apresentado como egoísta, grosseiro e desrespeitoso e o sujeito mulher como subserviente, esquecendo de suas próprias dores e desejos para “servir” ao seu príncipe/marido. O conto apresenta de forma negativa as relações conjugais do nosso tempo, parodiando a imagem do príncipe gentil, bonito e educado dos contos de fadas.

Vale salientar que a situação em que se encontra Cinderela, casada e infeliz, não foi imposta por outra pessoa. Essa situação foi resultado de uma atitude irresponsável da própria Cinderela quando perdeu a consciência por embriaguez. Durante todo conto há a promulgação da vontade de verdade feminista de que as mulheres são donas do próprio destino, são capazes de escrever sua própria história. Atravessando esse discurso feminista verifica-se a presença do discurso da “auto-ajuda” muito presente na formação social do Ocidente. Vejamos alguns trechos que ratificam o que dissemos:

E, um dia, teve a sorte de ver a si mesma... E começou a rir de si mesma, de como havia sido inocente ao pensar que um príncipe a salvaria. Depois de anos vivendo com um, percebeu que os príncipes não nos salvam... nem os caminhoneiros, nem os DJs, nem as docerias... Parou de se sentir culpada, perdoou-se e percebeu que a única capaz de salvá-la...

----

Era ELA MESMA... Então, a Cinderela disse “CHEGA” e apareceu a fada, que era uma grande surpresa. (Preciso lhes contar que as fadas são gordinhas, peludas e morenas, estão dentre de nós e aparecem quando você diz “chega”) Assim que a fada viu Cinderela, abraçou-a e apertou-a, e Cinderela, no momento em que se sentiu acolhida, começou a chorar.

-----

Agora todos estão muito felizes por terem se conhecido, mas também muito irritados pelo papel que as mulheres tiveram de representar nos contos de fadas durante séculos: “Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida.” ACABOU, começaram uma história nova:

Paul Veyne (2011), discutindo as concepções foucaultianas de subjetivação e de objetivação, afirma que: “engendrado pelo dispositivo de sua época, o sujeito não é soberano, mas filho de seu tempo; não é possível tornar-se qualquer sujeito em qualquer época” (p.179). Assim sendo, as cinderelas do cânone clássico não poderiam ser apresentadas de outra maneira. Elas eram “filhas de seu tempo”: “Meninas passivas esperando que alguém peça sua mão e roube sua vida.” A Cinderela da paródia, assim como a Branca de Neve, a Chapeuzinho Vermelho, o Homem de Lata, dentre outras personagens dos contos de fadas que são trazidas para o hipertexto, é “filha de seu tempo”. É nesse tempo que é possível reivindicar seus direitos de mulher, é nesse tempo que é possível o homem chorar buscando demonstrando suas emoções (o Homem de lata que, chorando muito, encontrou seu coração), pois, como afirma Veyne (2011, p. 178): Longe de ser soberano, o sujeito livre é constituído, processo que Foucault batizou de subjetivação: o sujeito não é ‘natural’, ele é modelado a cada época pelo dispositivo e pelos discursos de momento, pelas reações de sua liberdade individual e por duas eventuais ‘estetizações’.

No conto de fadas às avessas, A Cinderela mudou de ideia há um distanciamento da significação do texto-fonte, há uma inversão absoluta do(s) sentido(s) ali inaugurado(s), porém essa “tradução às avessas” do intertexto não tem como objetivo primordial ridicularizá-lo, na verdade, *a paródia pretende desmascarar as idéias já recalcadas de determinada sociedade, estando localizada do lado da contra-ideologia, pois a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma* (SANT’ANNA, 1987: p.33). O sujeito enunciator desse conto pretende denunciar as relações desiguais e desumanas entre os “seres” que são subjugados a outros e a dados padrões. No conto, o sujeito enunciator apresenta reflete as vontades de verdade de um tempo em que é preciso mudar padrões de comportamento, padrões de beleza. O conto apresente “discursos do momento” que marcam o lugar da inclusão, da felicidade para todos independente de cor, de peso de classe social. Tomemos alguns trechos em que é possível sinalizar essa vontade de verdade desse “novo” tempo:Então, a Cinderela disse “CHEGA” e apareceu a fada, que era uma grande surpresa. (Preciso lhes contar que as fadas são gordinhas, peludas e morenas, estão dentre de nós e aparecem quando você diz “chega”).

E estando sozinha, descobriu que queria aproveitar seu corpo, que havia sido tão castigado. Descobriu a dança e compreendeu que para dançar só preciso ter vontade. Tento fazer calçar 42, pesar 90 kg, medir 1,92 ou ter 80 anos. Todas temos uma dançarina escondida dentro de nós. Aprendeu a se recolher, a tirar um tempo para se e a confiar.

As princesas presentes na paródia de Salamero são heroínas que contrariam os modelos estabelecidos nos contos de fadas tradicionais, em que as princesas são incapazes de transformar sua realidade, dependendo dos príncipes até “para acordá-las”. Embora as personagens tenham se subjugado por um tempo a “príncipes encantados”, foram capazes de “vencer” aqueles que as

subjugavam. Essa identidade de sujeito-mulher que é capaz de determinar seu destino, de mulher ativa, diligente evidencia que as identidades são produtos de interesses de uma época, de uma cultura, de uma formação social. As heroínas dos contos de fadas carecem de um príncipe ou de fadas madrinhas para resolverem seus problemas, as heroínas do conto aqui analisado, ao contrário daquelas, tomam em suas mãos, quando necessário, sua própria história. Essas princesas têm o poder de dizer “Chega!” e recomeçar uma outra história mais feliz, tendo consciência de que o “felizes para sempre” não existe.

## **Conclusão**

Para Sant’Anna (1987), o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É um gesto de interpretação. A paródia é uma forma de protesto, através da qual se rompe com um discurso institucionalizado, promovendo um ‘jogo contra-ideológico’. “Ao contrário da ideologia, que tenta trapacear o sujeito através de representações, a paródia, ironizando ou satirizando, quer revelar o outro lado, aquele que se esforça por permanecer oculto” (PACÍFICO, 1996, p.73).

Nesse movimento entre o sentido já existente e o novo sentido, a paródia pretende estabelecer uma contradição ideológica, ou seja, ela busca instaurar um contra-discurso, promovendo, portanto, um *détournement* de vozes. O conto “A Cinderela mudou de ideia” apresenta uma relação de referência com seu intertexto, os contos do cânone clássico. Essa relação pode ser afirmada a partir das marcas do outro texto que lhe são incorporadas de forma às avessas. Tais marcas foram incorporadas com a finalidade de subverter o sentido do outro texto, mas são, justamente, essas marcas que salvaguardam seu(s) sentido(s), fazendo com que esse seja compreendido e lido como paródia.

Na ordem do dialogismo e num imprescindível diálogo com contexto sócio-histórico-ideológico, o conto às avessas deixou entrever um contexto em que as mulheres buscam sair dos lugares de princesas, do lugar de passivas que esperam, que precisam de um príncipe, para o lugar de mulheres ativas, participativas, produtivas, sozinhas e felizes, de mulheres diligentes. Entretanto, o conto também reforça estereótipos negativos acerca das identidades do homem e da mulher. Visões preconceituosas e redutores do que é ser homem e mulher. Visões positivistas que desconsideram *o fato de sermos homens e mulheres como qualidade que nos abre para uma riqueza infinita de relacionamentos*.

O conto apresenta vontades de verdade que ratificam uma relação dicotômica entre homens e mulheres, denunciando visões positivistas dessa relação. Se antes as mulheres não eram capazes de viver sem os “príncipes encantados”, hoje elas precisam viver sem eles. O sujeito-homem continua sendo visto a partir de um prisma negativo. O sujeito-homem é visto como o impedimento da felicidade feminina, portanto é preciso deixá-los “umas duas ou três vezes”. “A Cinderela mudou de ideia” espelha uma visão preconceituosa acerca da relação entre homem-mulher presente ainda em nossa formação social. Essa relação é vista a partir de extremos. Essas vontades de verdade encontradas nos contos, constitutivas de nossa formação social, alicerçam diferenças que podem justificar práticas discriminatórias e preconceituosas. Por isso, acreditamos que seja preciso “desconstruir leituras anteriores para que novas e inovadoras surjam no horizonte, reconstruir desafios sob o signo da dúvida e da incerteza” (DEMO, 2007: p. 56), negando verdades absolutas, aprendendo assim, como diz Quintana, a “arte de desler”. É preciso sedimentar novas vontades de verdade que promulguem a igualdade de homens e mulheres em suas diferenças, que promulguem a necessidade de cada um, homem e mulher, na construção de uma sociedade mais justa e mais igualitária.

## **Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV. 26, Paris: 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsk*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forence, 1997.
- DEMO, Pedro. *Leitores para sempre*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste; la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GRIMM, Jakob. *Os contos de Grimm*. Tradução do alemão: Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. 3 ed. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- PACÍFICO, Soraya M. Romano. *Os fios significativos da história: leitura e intertextualidade*. Araraquara: Unesp, 1996. (dissertação de mestrado)
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1987.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VEYNE, Paul. *Foucault : seu pensamento sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

---

### **i Autor(es)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica de Oliveira**

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)  
Unidade Acadêmica de Letras  
E-mail: mariangelicasr@gmail.com

**ii Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josilene PINHEIRO-MARIZ**

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)  
Unidade Acadêmica de Letras  
E-mail: jsmariz22@hotmail.com

