

Da “crua” à “bem-passada”: referentes ausentes no curta-metragem *Carne*

*From "raw" to "well done":
missing references in the short film Flash*

Caroline Luiza Willig

Universidade Feevale

carol.willig@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6133-4835>

Saraí Patrícia Schmidt

Universidade Feevale

saraischmidt@feevale.br

<https://orcid.org/0000-0001-8795-3100>

RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão acerca dos corpos feminilizados no documentário de animação em curta-metragem intitulado *Carne* (2019), escrito e dirigido por Camila Kater. A análise é tecida a partir da semiótica da cultura, tendo como recorte os referentes ausentes sexistas e especistas narrados pelo objeto empírico, atribuídos às fases da vida destas (r)existências, interseccionando-as por meio de uma semiosfera permeada por relações de poder colonialistas.

Palavras-chave: semiótica; interseccionalidade; colonialidade; referente ausente

ABSTRACT

This article delves into the portrayal of feminized bodies in the short animation documentary *Flesh* (2019), written and directed by Camila Kater. It uses cultural semiotics as a lens to examine the absence of references to sexism and speciesism in the film and how these intersect with the life stages of the portrayed bodies. The analysis also explores colonialist power relations throughout the film's semiosphere.

Keywords: semiotics; intersectionality; coloniality; missing referent.

INTRODUÇÃO

A narrativa da película *Carne* representa um emaranhado de relações de poder e discursos que oprimem de forma interseccional os corpos feminilizados, condicionando-os à subalternidade de formas diferentes. De acordo com Lotman (1998), textos que estão em constante interação, geram novos arranjos textuais na semiosfera – como este que aqui escrevemos –, que ganham tessituras outras a partir dos nossos olhares. Esse complexo emaranhado que tanto tece, quanto é tecido pela cultura, ocorre na semiosfera, espaço em que se dá forma simbólica a corpos. Para além de matéria e da linguagem natural, esses corpos, enquanto sistemas modelizantes primários, tornam-se, também, constituídos por discursos, em sistemas modelizantes secundários, que se ancoram, por sua vez, nos primários.

Esse incessante processo cultural pode ser percebido ao se analisar o texto artístico, sendo o foco deste trabalho a análise do documentário animado em curta-metragem *Carne*. Obra de estreia da diretora Camila Kater, a película é uma coprodução entre Brasil e Espanha que, desde seu lançamento em 2019 até 2021, conquistou mais de 70 prêmios, também qualificado para o Oscar 2021. A coprodução é escrita e dirigida por Camila Kater, assinada por Livia Perez, representando a produtora Doctela e por Chelo Loureiro, representando a Abano Produccións. Com pouco mais de 11 minutos, a obra está disponível no catálogo do New York Times Op-Docs e tem acesso livre. Confeccionada com formatos diferentes de animação, a obra apresenta, a partir de técnicas diversas, o relato sonoro de cinco mulheres. As falas consistem em testemunhos acerca de como elas e a sociedade se relacionam com seus corpos, evidenciando opressões do sistema/mundo colonial/moderno¹, que fazem com que sejam objetificadas e tratadas como pedaços de carne.

Para isso, os relatos perpassam de forma sequencial e linear os ritos de passagem de cada fase da vida dos corpos feminilizados, nomeando-os pelo que a ecofeminista Carol Adams (2018) intitula referentes ausentes: “crua”, “mal-passada”, “ao ponto”, “passada” e “bem-passada”. Esses termos sexistas e especistas demonstram a

¹ Por sistema/mundo colonial/moderno pode-se compreender a cosmopercepção eurocêntrica e ocidental que implica na colonização e na colonialidade (Alimonda, 2011; Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007; Dussel, 2005; Lugones, 2014; Quijano, 2005).

objetificação dos corpos feminilizados em cinco fases: da infância; à entrada na puberdade, com a primeira menstruação; chegando à fase adulta; adentrando à menopausa; e finalizando na velhice.

MEROS PEDAÇOS DE CARNE?

Parafrazeando o ditado que é comum no estado brasileiro onde nascemos, o Rio Grande do Sul, que tem a cultura do churrasco massificada, as mulheres são tratadas como “pedaços de carne”. Estas são divididas por noções ocidentais-modernas de beleza, entre as belas, o “filé”; as feias, o “bucho”; e as com corpo bonito e rosto feio, “camarão”, estigma que, por exemplo, o quadro “Vô, num vô”, do programa Pânico na TV, ajudou a difundir, cuja mensagem subentendida era “coma o corpo e a cabeça jogue fora”. Apresentamos alguns conceitos teóricos, ambicionando elucidar os fundamentos da cultura carnista², ancorada em ideologias colonialistas, que entendem as pessoas como corpos vazios, passíveis de serem preenchidos e enquadrados com as categorias de gênero, raça, classe, território, religião, idade etc.

María Lugones (2014) entendia essa lógica categorial dicotômica e hierárquica como o centro do pensamento capitalista e colonial moderno. A divisão especista entre o que é ou não humano perpassa, segundo a autora, as demais categorias binárias e hierarquizantes, como a divisão *homem x mulher, humano x selvagem*: “Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens”. (Lugones, 2014, s/p).

Em um diálogo com Quijano (2005), Lugones (2014) apontava que a colonização segue em curso desde o século XVI nas Américas, trazendo o pensamento eurocêntrico e ocidentalizado, que se desdobra na “colonialidade do poder” e “colonialidade do saber”, que a partir da invenção do “selvagem”, suprimiu a complexidade cultural, política, econômica e religiosa já existente no que atualmente se compreende por América:

² Por cultura carnista, compreende-se que o hábito do consumo e cultivo do consumo da carne, chamado de “carnismo”; é um sistema de crenças invisível, uma ideologia, que justifica a matança de certas espécies de animais para consumo da sua carne (Adams, 2018; Joy, 2014).

[...] encontrou-se não com um mundo a ser estabelecido, um mundo de mentes vazias e animais em evolução. Ao contrário, encontrou-se com seres culturais, política, econômica e religiosamente complexos: entes em relações complexas com o cosmo, com outros entes, com a geração, com a terra, com os seres vivos, com o inorgânico, em produção; entes cuja expressividade erótica, estética e linguística, cujos saberes, noções de espaço, expectativas, práticas, instituições e formas de governo não eram para ser simplesmente substituídas, mas sim encontradas, entendidas e adentradas em entrecruzamentos, diálogos e negociações tensos, violentos e arriscados que nunca aconteceram (Lugones, 2014, s/p).

Essa cosmovisão colonialista, que cerca, desmata, usa e abusa dos corpos feito territórios a serem colonizados para se tornarem (re)produtivos, desdobra-se com a atual geopolítica para uma escala global. Um indício é a própria narrativa do curta-metragem *Carne*, que ressoou, em nível mundial, a produção de corpos feminilizados, para serem consumidos pelo neoliberalismo. Essa mercantilização dos corpos vê cada vez menos fronteiras geográficas, políticas e econômicas, com a renovação do capitalismo, que coopta pautas dos movimentos de resistência, agindo de formas gradativamente mais vorazes. Tais problematizações permeiam, também, os escritos de Carol Adams (2018), que aborda o especismo e o sexismo como pedras fundamentais na cultura carnista, chamando esta tendência de “carnofalogocentrismo”: “a política sexual da carne é também a presunção de que os homens precisam de carne e têm direito a ela, como também que o consumo da carne é uma atividade masculina associada à virilidade” (Adams, 2018, posição 167-173 versão do Kindle).

Adams (2018) destaca que a masculinidade, em parte, é alicerçada no acesso ao consumo da carne e pelo controle de corpos, sejam eles animais humanos ou não humanos. Segundo a autora, o feminismo pode servir como ferramenta analítica para dismantelar outras relações de poder, como o especismo. Nosso posicionamento, entretanto, propõe-se a desenterrar as raízes colonialistas que ancoram de forma interseccional as diversas categorizações, entre elas gênero, raça, classe, território, idade, capacitismo, corporeidade, especismo, território, religião etc. Nesse sentido, apresentamos o pensamento de Carla Akotirene (2019), a respeito da interseccionalidade e sua aplicabilidade enquanto ferramenta teórica e metodológica:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (Akotirene, 2019, p. 14).

A referida pesquisadora dialoga com Quijano (2005) ao apontar as categorias colonialistas que hierarquizam as relações humanas e contribuem para compreensão da interseccionalidade. Carla Akotirene assevera que o termo floresceu no coração da mulher negra, como uma forma de ver os entrecruzamentos de opressões que causam intersecções – não sendo um somatório dessas, mas algo outro. Nesses escritos, entretanto, incluímos o especismo como mais uma categoria para pensar a colonialidade, sendo uma camada essencial para se analisar o objeto empírico.

É possível estabelecer conexões entre o pensamento de Akotirene (2019), que centraliza o ponto de vista do movimento feminista negro, e as teorias lotmanianas da semiótica da cultura, quando se observa a tendência da pensadora em ver as camadas de opressão, ou seja, sistemas semióticos que interagem entre si, atropelando os corpos negros nas encruzilhadas de violência e sujeitando-os à invisibilidade característica das zonas fronteiriças:

A única cosmovisão a usar apenas os olhos é a ocidental e esses olhos nos dizem que somos pessoas de cor, que somos Outros. A concepção de mundo que interessa ao feminismo negro se utiliza de todos os sentidos. E repito, não socorre as vítimas do colonialismo moderno prestando atenção à cor da pele, ao gênero, à sexualidade, genitália ou língua nativa. Considera isto, sim, humanidades (Akotirene, 2019, p. 17).

No trecho anteriormente citado, Akotirene (2019) evidencia o tratamento às pessoas estigmatizado por aparatos do âmbito discursivo e alicerçados em leituras equivocadas da biologia, as quais, até os dias atuais, percorrem a semiosfera colonizada, a exemplo da suposta superioridade dos machos sobre as fêmeas, do tamanho menor do cérebro das pessoas negras e até mesmo da tolerância à dor das mulheres negras. Elza Soares, em sua composição de 2002, expressou que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, relacionando a subalternização por raça, que mercantiliza os corpos negros, como se fossem meros pedaços de carne.

A METÁFORA DA CARNE

O documentário animado traz em seu título o símbolo “carne” de forma metafórica, substituindo a significação natural da palavra, numa comparação que é subentendida. Lotman (1998), principal teórico da semiótica da cultura, abordava o texto

artístico – sendo o cinematográfico o foco deste trabalho – como um objeto intertextual repleto de signos. Estes refletem e refratam objetos do mundo real (sistemas modelizantes primários) na semiosfera, por meio do signo e da geração de sentido (sistemas modelizantes secundários).

Para que as entrelinhas do texto façam sentido, entretanto, é preciso integrar essa semiosfera, sendo que quanto mais contato se tiver com ela e com os sistemas semióticos que a permeiam, maior o nível de entendimento do texto artístico (Lotman, 1998). Mesmo se tratando de um documentário, o material empírico se enquadra como texto artístico cinematográfico, por fazer uso de metáforas e recursos de animação que, junto dos relatos sonoros, dão indícios às conexões entre o cozimento da carne e o amadurecimento dos corpos feminilizados. Sobre a memória da cultura, Lotman também lança mão da metáfora para dar suas explicações, que trazemos aqui, em tradução livre da versão em espanhol:

Não só poderíamos comparar metaforicamente os textos com as sementes das plantas, capaz de preservar e reproduzir a memória de estruturas anteriores. Nesse sentido, os textos tendem à simbolização e se tornam símbolos integrais. Os símbolos adquirem grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não apenas na seção sincrônica da cultura, mas também em suas verticais diacrônicas (cf. a importância dos símbolos antigos e cristãos para todas as seções da cultura europeia) (Lotman, 1996, p. 61).

No caso da metáfora da carne, como na reflexão de Lotman (1996) destacada aqui, o símbolo atua como um texto de forma independente e isolada, transitando diacronicamente a cada vez que se correlaciona com os complexos recortes sincrônicos culturais. Estes se mostram por meio da cultura carnista e sexista, que, de forma mais evidente, pauta a metáfora da carne, para além das demais intersecções.

Lotman (1996) destaca que nós, animais humanos, nos encontramos imersos no espaço da língua, a semiosfera. E assim como nós constituímos essa dimensão linguística, esta, também, nos constitui. Uma das principais características da semiosfera é a heterogeneidade, visto que ela é composta por subsistemas que se movimentam ciclicamente, cada um em sua velocidade. Esses sistemas se chocam e se transformam constantemente, em seu aspecto e órbita. Com isso, a semiosfera refaz a sua condição heterogênea, com intercâmbio dotado de inesgotável reserva de dinamismo. O texto artístico, portanto, não é fixo e imutável, mas o resultado de outros textos. Ao ser

interpretado, pode gerar outros muitos. Isso lhe confere um caráter de imprevisibilidade: “A poesia do paradoxo, e o paradoxo prosperam na imprevisibilidade. [...]. E assim a arte alonga o espaço do imprevisível, o espaço da informação e, ao mesmo tempo, cria um mundo convencional que vivencia esse espaço e proclama sua vitória sobre ele” (Lotman, 1998, p. 168).

A metáfora da carne, em alusão aos corpos feminilizados, evidencia o entrelaçamento da opressão entre os corpos femininos e os animais. E essa intersecção causa uma explosão das opressões ou sistemas semióticos que, fragmentados, mantêm tais violências invisibilizadas. Representar essa interconexão por meio do documentário conecta as lutas e por isso demonstra as contradições discursivas que seguiam no silêncio. Adams (2018) vincula as pautas por meio do referente ausente com as propagandas de carne que sexualizam animais ou animalizam mulheres:

Por trás de toda refeição com carne há uma ausência: a morte do animal cujo lugar é ocupado pela carne. O “referente ausente” é o que separa o carnívoro do animal e o animal do produto final. A função do referente ausente é manter a nossa “carne” separada de qualquer ideia de que ela ou ele já foi um animal, manter longe da refeição o “múuu” ou o “báaa”, evitar que algo seja visto como sido um ser (Adams, 2018, posição 276-281, versão do Kindle).

O signo da carne, cujo referente é ausente, não é dotado de imparcialidade. A ocultação também é uma escolha, embora seja mais difícil de ser detectada quando vivemos em uma semiosfera que naturaliza as opressões e esvazia as (r)existências, para manter o controle sobre os corpos que, antes de tudo, simbolizam força produtiva e reprodutiva: “os animais são o referente ausente no ato de comer carne; tornam-se também o referente ausente nas imagens de mulheres subjugadas, fragmentadas ou consumíveis” (Adams, 2018, posição 284-285, versão do Kindle). Elencar, portanto, os referentes ausentes apresentados pelo curta-metragem *Carne*, à luz da semiótica da cultura e levando em conta a intersecção de opressões colonialistas, permite nomear as lacunas que, nas ausências de narrativização, são engolidas pelos abismos de violências. “Normalmente o processo de ver o outro como consumível, como uma coisa, é invisível para nós. Sua invisibilidade ocorre porque ele corresponde à visão da cultura dominante” (Adams, 2018, posição 321-324, versão do Kindle).

REFERENTES AUSENTES EM CARNE

Perpassando de forma linear as fases da vida dos cinco corpos feminilizados, o curta-metragem *Carne* fez uso das etapas do cozimento da carne, utilizando referentes ausentes para enfatizar a opressão das (r)existências que relataram suas experiências corpóreas. Para cada etapa e relato foram utilizadas técnicas de animação diferentes, contextualizando, também, a diversidade de vivências relatadas e demonstrando a heterogeneidade da semiosfera, que, embora tenha os aparatos coloniais predominantes, é penetrável, a exemplo dos relatos cujos conteúdos rompem com os padrões e estereótipos impostos aos corpos feminilizados.

A utilização dos relatos sonoros em primeira pessoa permite uma aproximação com as mulheres que falam sobre si mesmas, proporcionando a narrativização de suas identidades de gênero, idade, cor da pele, etnia e concepção corpórea. Embora se saiba que os áudios passaram por uma edição e seleção, a autonarração concebe um texto repleto de singularidade, fazendo com que as animações funcionem como lembranças a partir das palavras das mulheres. Estas vão gerando gatilhos imagéticos, conduzindo o espectador à exemplificação de outros textos que teceram os referentes ausentes em *Carne*, como se fossem memórias das próprias relatantes. Cada novo relato inicia com um referente ausente.

A partir do conceito de Lotman (1996), acerca dos sistemas modelizantes primários e secundários, compreende-se a presença de diversos sistemas secundários no curta-metragem, sendo um deles o relato sonoro, baseado na revisitação do passado, com a narração das memórias acerca dos corpos. Além disso, há a inserção de textos completamente diferentes, que marcam cada relato por meio de técnicas de animação, instituindo uma diversidade de texturas, percepções e analogias.

A predominância das cores transita entre o vermelho, numa referência ao sangue, contrastando com tons neutros, como o creme, variações de marrom e o preto. O vermelho vivo é escolhido por representar tanto o sangue presente na carne, quanto o sangue que marca a fêmea em sua condição de subalternidade, encerrando a infância com a primeira menstruação, do sangrar todos os meses, gestar, parir crianças e depois entrar na menopausa. Os relatos, divididos nos marcos de transição da vida dos corpos feminilizados, retratam de forma mais evidente o tempo cíclico da natureza, em

comparação ao tempo linear percebido pelos animais humanos e associado ao corpo masculino. Acerca da percepção humana da ciclicidade, Lotman (1998) destaca, em tradução livre do espanhol:

Existem, por exemplo, ciclos anuais. Estes últimos estão, sem dúvida, na origem da ideia das mudanças cíclicas do desenvolvimento linear na consciência do homem. No entanto, esses mesmos processos anuais são apenas uma das manifestações mais visíveis, para o homem, da pulsação do cíclico que penetra tanto no nível cósmico quanto no elemental. A importância dos processos lentos e de pulso constante na estrutura geral da existência humana não dá lugar ao papel dos explosivos. Deve-se acrescentar que na realidade histórica todos esses tipos de processos são traçados e atuam uns sobre os outros, ora acelerando, ora desacelerando o movimento geral (Lotman, 1998, p. 191).

Lotman aponta que todos os sistemas semióticos que atuam uns sobre os outros. Por meio dos “referentes ausentes” atribuídos metaforicamente aos corpos femininos, como se fossem pedaços de carne em processo de cozimento, é possível perceber as suas interferências, tanto no curso quanto na velocidade dos processos culturais, ao se observar as camadas de opressão lançadas sobre os corpos feminilizados.

A obra inicia com o referente ausente “crua”, apresentando o relato de Rachel em uma alusão à infância e à forma adultocêntrica com que a sociedade moderno-ocidental se relaciona com as crianças. O primeiro relato aborda a gordofobia e a interseccionalidade, com a constante perseguição que a garota sofria da mãe nutricionista durante a infância por ser gorda. “Eu queria tanto uma filha para comprar roupa, mas eu não tenho” (Kater, 2019), relata a mãe.

A personagem Rachel relata que mesmo que não fosse a mais rápida da turma, em um teste na aula de educação física, quando o professor colocou à prova não a agilidade – categoria na qual seu colega Cidão, alto e magro, sempre vencia –, mas, sim, a resistência, ela se destacou. Essa vivência a marcou de modo profundo, mostrando que as aparências físicas não são condicionantes: “Sem essa experiência acho que eu tinha quebrado” (Kater, 2019). Momentos como esses, em que os sistemas semióticos mais conservadores são colocados à mercê do choque e explosão, a imprevisibilidade faz parte do repertório. O desafio enfrentado por Rachel demonstra isso, quando nem ela sabia de suas potencialidades, que haviam sido colocadas ao arbítrio das críticas da mãe e comparações baseadas no biotipo.

O prato e a boneca quebrados demonstram o trauma de uma infância tolhida por

uma mãe controladora, que impunha a uma criança estereótipos corpóreos adultos extremamente exigentes, no intuito de satisfazer um desejo pessoal de exibir a filha como uma boneca. A mãe enxergava seu corpo não como um biotipo, mas sim como algo transitório: “Para minha mãe eu não era gorda, eu estava gorda” (Kater, 2019).

No mesmo instante em que Raquel faz esse relato, a animação mostra uma boneca de porcelana banhada de tinta vermelha, com sua face sendo partida. “Eu nunca fui uma boneca, nem no tamanho, nem na personalidade”, destaca Rachel, mulher jovem, cisgênera e, deduzo, de classe média. Seu relato foi animado com ilustrações envolvendo pratos, numa referência à alimentação hipercontrolada que teve, e bonecas de porcelana, em referência à fragilidade da infância.

O referente ausente encoberto na carne “crua” denota a pureza e a ingenuidade que cercam as concepções de infância e as normatizações e padronizações corporais e comportamentais impostas por meio de sistemas semióticos secundários, permeados pela lógica da dominação masculina. Esses sistemas semióticos secundários, por sua vez, modalizam a realidade das pessoas do sexo feminino, condicionadas à subalternidade por um complexo emaranhado colonialista. O termo “crua” também é empregado para denotar uma pessoa que ainda não está preparada, não está madura o suficiente ou ainda não chegou no “ponto”, mas que já é um corpo-mercadoria. A linguagem natural do corpo infantil serve de base para ancorar a linguagem simbólica, que estrutura a noção de infância pura, como uma carne crua, necessitada de um certo preparado para se enquadrar nos moldes colonialistas. A primeira parte é encerrada com a boneca de porcelana coberta de tinta vermelha, numa alusão à menstruação, como mácula à pureza infantil.

Em “mal-passada”, o referente ausente faz alusão à carne suculenta do espeto, que segue pingando sangue, trazendo o relato de Larissa. Essa fala consiste na descrição da forma como ela se sentiu pressionada com os padrões de beleza, ao chegar a sua primeira menstruação. Se perguntando de que adianta já ser mulher se as pessoas de fora não poderiam notar isso na leitura do seu corpo pouco desenvolvido para uma “mocinha”, ela relatou que pensou: “Caraca, porque que veio tão cedo? eu não estava preparada. Foi um dia depois de eu completar 12 anos. Então eu pensava, vou continuar baixinha, vou continuar magrinha [...]” (Kater, 2019).

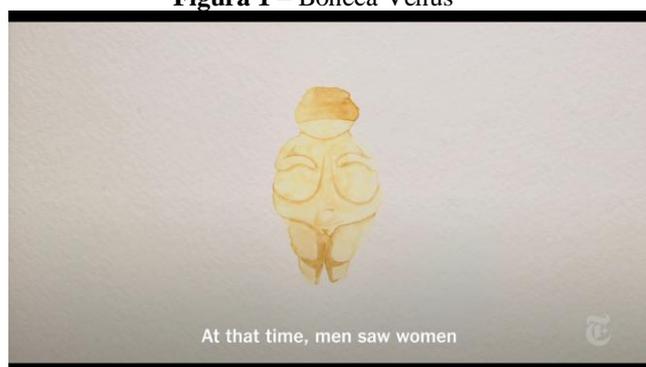
Na escola, a primeira menstruação era um divisor de águas que segregava os estudantes em grupos: “Era uma coisa tipo gangue” (Kater, 2019), relata Larissa, em meio

aos risos. Já em casa, a menarca foi motivo de emoção e parabenização: “Quando eu menstruei pela primeira vez, minha mãe chorou bastante, ela se emocionou, me deu parabéns, eu não entendi nada, mas guardei a calcinha que estava menstruada” (Kater, 2019).

A relatante comenta também sobre a superexposição que as pessoas que menstruam pela primeira vez acabam sofrendo no meio familiar, como no caso da mãe, que fez foto da calcinha marcada de sangue. Larissa relatou que entendia essa atitude, afinal “deve estar sendo mais difícil para ela do que para mim” (Kater, 2019). Essa compreensão da filha, de que para a mãe devia estar sendo difícil, vai ao encontro da celebração da fertilidade feminina que está chegando à idade (re)produtiva para o sistema patriarcal e capitalista.

Nesse contexto, a menstruação age como uma informação da linguagem natural, mostrando-se enquanto um meio do corpo de informar que está entrando na idade fértil, o que gera construtos simbólicos colonialistas, pois aqueles que olham para ela já integram semiosferas permeadas pela colonialidade. Um trecho do documentário que exemplifica a menstruação como um sinal de linguagem natural sobre o qual a cultura se apoia, tecendo discursos com sistemas secundários, é a referência a uma aula em que um professor mencionou a boneca Vênus.

Figura 1 – Boneca Vênus



Fonte: NY Op-Docs

#ParaTodoMundoVer Um desenho em aquarela, pintado sobre folha branca com tinta terrosa, que lembra um pouco a menstruação, ilustra a pré-histórica boneca Vênus, um corpo gordo, com vulva e seios grandes. No inferior da imagem, consta a legenda, em inglês “*At that time, men saw women*”.

Conforme a Figura 1 denota, a boneca era cultuada pelas mulheres em um período em que os homens as percebiam como seres místicos por sangrarem e não morrerem, o que fez com que Larissa se sentisse acolhida e especial na época. Atualmente, a menstruação é atravessada por semiosferas que enaltecem aspectos negativos. Na medida em que narrou suas experiências escolares e familiares, a animação trouxe desenhos em aquarela, retratando uma jovem branca, magra e de cabelos longos, com a inserção de elementos em vermelho, numa alusão ao sangue menstrual.

Na terceira fase, com o referente ausente da “carne” que está “ao ponto”, Raquel conta a sua trajetória enquanto mulher transsexual negra e curvilínea. “O meu corpo é sempre uma questão, porque é isso: ter perna grossa, bunda grande e ser negra me parece que automaticamente já é um corpo sensual. Eu não sou uma mulher negra retinta, e isso faz com que eu caia no gosto como a ‘morena cor do pecado’”, Raquel destaca. Ela prossegue ressaltando que “o nome disso tem teoria, né? É a hipersexualização da mulher negra” (Kater, 2019).

A hipersexualização dos corpos negros, apontada por Raquel, denota a política sexual da carne com intersecções diferentes no que tange aos corpos brancos e não brancos, como Akotirene (2019) e Elza Soares (2002) pontuam. Esses indícios externam os corpos como sistemas modelizantes primários que são plurais, recebendo cargas discursivas dos sistemas modelizantes secundários de formas também plurais.

Outro trecho que pode exemplificar bem a semiosfera da cultura brasileira é esta fala de Raquel:

Quando não perguntam se sou funkeira, é se não sou de escola de samba. É o lugar da mulher negra que nunca aparece numa novela, num lugar de destaque, mas aparece no carnaval sem roupa e sem abrir a boca, rebolando para todo mundo ver e depois some de novo (Kater, 2019).

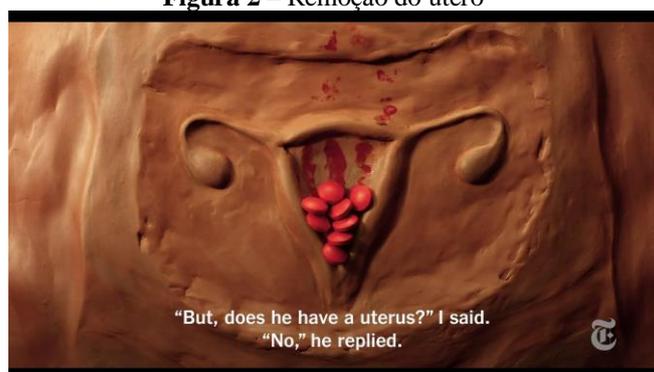
A lógica do descarte e do consumismo dos corpos negros feminilizados se escancara com o relato anteriormente citado, que era acompanhado de animações de televisões com pedaços de carne sendo assados em espetos de rolagem automática, numa referência aos corpos mercantilizados “ao ponto” para serem “comidos”. Existências como as de Raquel causam explosões quando em contato com sistemas semióticos contrastantes. “Eu ouvi o seguinte: eu preciso te falar, ‘a tua imagem é assustadora para uma classe média brasileira’. Não só porque eu sou artista, mas porque eu sou uma travesti

negra, uma trans negra. Na pirâmide de tolerância eu sou a última” (Kater, 2019).

No penúltimo relato, Valquíria apresenta suas vivências enquanto mulher lésbica que passou pela menopausa. O referente ausente que nomeia a fase é “passada”, em metáfora à carne que passou do ponto, deixando para trás o auge de sua juventude. A relatante inicia a sua narrativa questionando o silenciamento da sociedade diante do climatério, período em que as pessoas menstruantes estão entrando na menopausa e enfrentam os sucessivos calorões em função dos picos e quedas hormonais naturais do período: “Como que as pessoas não sabem sobre climatério? TPM todo mundo sabe” (Kater, 2019). Se todo mundo sabe sobre a tensão pré-menstrual (TPM), como Valquíria indica, é porque ela é estigmatizada pela cultura patriarcal, servindo de munição para atacar as corporeidades feminilizadas e deslegitimar seus lugares de fala.

Utilizando o efeito de animação que ilustra formas surgindo a partir da argila, a parte “passada” vai representando as falas trazidas pela relatante. Assim, a massa de modelar vai se tornando uma maneira de expressar como os corpos feminilizados são maleáveis nas mãos do sistema/mundo colonial/moderno. Esses corpos vão tomando as mais variadas formas, enfrentando os mais rigorosos procedimentos cirúrgicos, rumo a um padrão de juventude e magreza, numa mistura entre a lógica do descarte e a (re)produtividade, conforme a Figura 2 ilustra.

Figura 2 – Remoção do útero



Fonte: NY Op-Docs

#ParaTodoMundoVer A imagem ilustra um abdômen aberto cirurgicamente, expondo um útero preenchido com pequenas circunferências vermelhas, que representam os óvulos. A imagem é construída com base em recursos de animação que trazem a textura da argila. No inferior da imagem, consta a legenda, em inglês “*But, does he have a*

uterus?’ I said. ‘No,’ he replied.”.

A exemplo disso, mencionamos o trecho em que a participante relata a voracidade da padronização de corpos como aparatos colonialistas: “Eu vivo em fuga do sistema de saúde tradicional, sendo mulher, lésbica, sem filhos, porque eles acham que a gente não precisa de útero”. Valquíria lembra de quando foi a uma consulta em que o médico queria convencê-la de que não precisava do órgão reprodutor feminino, e acabou causando, de acordo com as teorias lotmanianas, uma explosão cultural, por meio da inversão dos papéis. Ao ouvir que havia pesquisas muito boas de médicos que recomendavam a retirada do útero para evitar as sensações da menopausa, ela questionou: “Mas ele tem útero? Por que ele não tira o saco dele fora? O homem arregalou o olho e eu falei: não, eu quero ficar com meu útero (risos), mesmo sendo lésbica, sem filhos, posso ficar com meu útero?” (Kater, 2019).

A situação relatada por Valquíria confirma mais uma vez a lógica de descarte e consumismo que permeia a esfera discursiva das corporeidades feminilizadas. A invasão da medicina perante os corpos feminilizados, quando comparada aos corpos masculinizados, remonta a subalternidade destes primeiros enquanto meros objetos, territórios para servir à manutenção das colonialidades.

“Passada” encerra com a relatante declarando que a menopausa é sentida por ela como uma nova primavera da vida, como se fosse um retorno à juventude, e o fim das preocupações que vêm junto com a primeira menstruação, como engravidar, ter filhos, sangrar mensalmente e sofre com incômodos “calorões”. Esse retorno à fase das despreocupações denota mais uma vez a divisão do tempo cíclico como associado aos corpos feminilizados, em comparação ao tempo linear dos corpos masculinizados: “Depois que fica passada no climatério, melhora e fica tudo ótimo (risos)” (Kater, 2019), encerra.

A última parte do curta-metragem traz o referente ausente da carne “bem-passada”, ilustrando mediante cenas urbanas com um filtro avermelhado o relato de Helena, mulher idosa que seguiu a carreira de atriz. Helena tem a sua relação com a corporeidade muito marcada, visto que o corpo foi, também, sua ferramenta de trabalho. “O corpo me levou a fazer performance, o corpo me levou a ser atriz” (Kater, 2019). E a participante rememora: “Quando criança achei que tinha sido um mau negócio ter nascido

mulher. Porque aquele corpo limitava as liberdades. É muito complicado para uma mulher, já que ela já cresce com os abusos” (Kater, 2019), declara.

Nessa fase retratada pela carne “bem-passada”, numa alusão ao churrasco que ficou horas cozinhando na brasa, a relatante menciona: “Os homens acham que quando a mulher entra nessa fase da menopausa ela deixou de ser mulher. Então é uma deformação profunda”. A carne bem-passada já está mais seca, dura e menos maleável ao sistema/mundo colonial/moderno. Na velhice, não se pode mais satisfazer os desejos reprodutivos, ou mesmo produtivos exigidos pela dominação masculina, tornando esse corpo feminilizado inútil do ponto de vista patriarcal, dado que sua performance está comprometida.

O curta traz um trecho eternizado pela personagem Sônia Silk, interpretada por Helena na novela *Copacabana, Mon Amour* (1970), quando ela grita: “Eu tenho pavor da velhice!” (Kater, 2019). Quando Helena atuou para a novela da Rede Globo, ela estava no início de sua carreira e informa que um dos motivos para ter parado de atuar foi o conflito entre os papéis e o que realmente acreditava: “Um dos motivos para eu ter parado de atuar foi isso [...]. Se eu assumo um personagem, eu também terei pavor da velhice” (Kater, 2019).

A separação cartesiana entre o ser e a matéria aparece também no relato de Helena, quando ela menciona que percebe a relação entre carne e corpo como sendo a mesma do ponto de vista material, quando este prende o ser a uma materialidade e a uma forma: “Depois dessa luta contra ele, eu me sinto bem dentro dele [...]. Continua um corpo que eu sinto necessidade de transformar, de outras maneiras. E eu dentro disso procuro ser dona do corpo. Ainda” (Kater, 2019) – finaliza, demonstrando o quanto a corporeidade é subalternizada às colonialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, nossa proposta foi desenvolver uma análise semiótica do curta-metragem *Carne*, tendo como recorte os referentes ausentes da cultura do consumo da carne associados à objetificação dos corpos feminilizados, segundo seus autorrelatos. As metáforas da carne em processo de cozimento relacionada aos corpos feminilizados trouxe o teor criativo do documentário, fazendo-o transcender da categoria texto para o

texto artístico, visto que para compreender a costura que dá sentido aos referentes ausentes, de “crua” à “bem-passada”, é preciso conectar, com o auxílio da interseccionalidade, os sistemas semióticos alicerçados em ideologias colonialistas que não se somam, mas, ao se unirem, geram formas outras de violência, opressoras da pluralidade de (r)existências.

Ficou evidenciada uma preocupação da produção do filme em apresentar a heterogeneidade de formas de existir e resistir às colonialidades, tanto na escolha das mulheres que fizeram os relatos de suas vivências, demonstrando trajetórias completamente diferentes, quanto nas animações que ilustram cada relato sonoro. A escolha por técnicas distintas ajudou a personalizar cada relato, estimulando sentidos diversos de acordo com cada fase da vida e diversificando a estética do filme, embora este permaneça com a paleta de cores neutras associadas ao vermelho vivo. O texto tem o potencial de causar explosões culturais entre sistemas semióticos, rompendo com as hegemonias de poder que insistem na universalização de categorias.

Com a representatividade de corpos e seres plurais, e com a interconexão de lutas que não podem mais seguir fragmentadas, mas se fortalecendo em unicidade, o documentário deixa como mensagem geral que especismo e sexismo são estruturantes na política sexual da carne, seja ela de animais humanos, ou não humanos. E com os relatos diferentes, é possível perceber as intersecções que marcam cada vivência das corporeidades autorrelatadas e suas formas também distintas de resistir às padronizações, naturalizações e normatizações impostas pela colonialidade do poder e por seus aparatos mantenedores.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol. *A Política Sexual da Carne*. São Paulo: Editora Alaúde, 2018.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ALIMONDA, Hector. *La colonialidad de la naturaleza*. Uma aproximación a la Ecología Política Latinoamericana. In: ALIMONDA, Hector. *La naturaleza colonizada: ecología política y minería en la América Latina*. Buenos Aires: CLACSO/Ediciones CICCUS, 2011, p. 21-60.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 24-32.

JOY, Melanie. Por que amamos cachorros, comemos porcos e vestimos vacas: uma introdução ao carnismo: o sistema de crenças que nos faz comer alguns animais e outros não. Trad. Mário Molina. São Paulo: Cultrix: 2014.

KATER, Camila. *CARNE*. Brasil/Espanha: Doctela/Abano Produccións, 2019. Disponível no catálogo New York Times Op-Docs. Acesso em: <<https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007491017/carne.html?playlistId=video/op-docs>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra [Universitat de València], 1996.

LOTMAN, Yuri M. *Cultura y Explosion: lo previsible y lo imprevisible em los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1998.

LUGONES, María. *Rumo ao Feminismo Decolonial*. Em: Revista Estudos Feministas, Florianópolis: UFSC, 2014.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Em:

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, Buenos Aires: CLACSO, 2005.

Recebido em: 09/06/2023

Aceito em: 05/09/2023

Caroline Luiza Willig: Bacharel em Jornalismo pela Universidade Feevale (2016), Licenciada em Letras pela Unigran (2014), pós-graduada em Gestão e Marketing Digital pela UCDB (2018), mestra (2021) e doutoranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale com bolsa CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Criança na Mídia: núcleo de estudos em educação, comunicação e cultura, em suas pesquisas versa sobre menstruação e seus entrecruzamentos com as infâncias, a mídia e o território escolar.

Saraí Patrícia Schmidt: Jornalista com doutorado (2006) e mestrado (1999) em Educação na linha dos Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente dos Programas de Pós-Graduação Processos e Manifestações Culturais e Inclusão Social e Diversidade Cultural da Universidade Feevale. Coordena o grupo Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura e pesquisadora da Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências.