

**OS ARQUÉTIPOS DA MULHER NO ÁLBUM *MAGDALENE*, DE FKA TWIGS,
FRENTE AOS ESTIGMAS SEXISTAS E RELIGIOSOS**

**ARCHETYPES OF WOMEN IN FKA TWIGS' ALBUM *MAGDALENE* AGAINST
SEXIST AND RELIGIOUS STIGMAS**

Julia Pereira dos Santos¹

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Eduardo Barbuio²

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Resumo: A diversidade de gêneros textuais avança conforme o progresso da humanidade e seus aparatos, conferindo múltiplos suportes, especialmente, através da mídia. Portanto, o presente artigo visou a exploração e aprimoramento de discussões da temática de gênero com enfoque à imagem da mulher. Para tal, foi feita uma leitura crítica e discursiva da mídia a partir de composições presentes no álbum *MAGDALENE* da cantora FKA Twigs, lançado em 2019. A partir disso, em nossa metodologia, selecionamos três músicas para serem analisadas discursivamente, sendo estas: *home with you*; *magdalene*; e *cellophane* e utilizamos as plataformas *Genius* e *YouTube* para coletar as respectivas letras e capturas de tela de videoclipe necessárias para análise. Nessa instância, como aporte teórico, foram investigadas obras em dois eixos principais: o primeiro, da análise crítica de discurso, com suporte teórico de autores como Fairclough (1995, 2001), Melo (2010) e Benwell e Stokoe (2006); o segundo, por sua vez, se respalda em estudos de gênero como os de Butler (2003) e Louro (1997). Quanto aos resultados, sobretudo, percebe-se a redução do signo “mulher” a dois sujeitos que ecoam no discurso de uma sociedade patriarcal: o arquétipo de mulher promíscua e vulgar e o arquétipo de mulher pura e correta, fato entendido como fruto da influência religiosa e sexista que ainda persiste nos moldes sociais e, por essa razão, precisam ser discutidas e revistas.

Palavras-chave: Gênero; Arquétipos; Discurso.

Abstract: The diversity of textual genres advances alongside the progress of humanity and its apparatuses, providing multiple platforms, especially through the media. Therefore, this paper aimed to explore and further develop discussions on gender issues with a focus on the image of women. To this end, a critical and discursive reading of the media was conducted based on compositions featured on the album *MAGDALENE* by FKA Twigs, released in 2019. Accordingly, in our methodology, three songs were selected to be analyzed discursively, namely: “home with you”; “magdalene”; and “cellophane,” and the platforms *Genius* and *YouTube* were used to collect the respective lyrics and the videoclip screenshots necessary for analysis. In this regard, as a theoretical framework, works were examined along two main axes: first, Critical Discourse Analysis, supported by authors such as Fairclough (1995, 2001), Melo (2010), and Benwell and Stokoe (2006); second, gender studies, particularly the works of Butler (2003) and Louro (1997). The analysis primarily reveals the reduction of the sign “woman” to two subjects that resonate within the discourse of a patriarchal society: the

¹ Mestra em Estudos da Linguagem, com concentração em Linguística, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL). Graduada em Licenciatura em Letras de línguas portuguesa e inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (UFAPE).

² Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Linguística pela Universidade de Franca. Professor Associado e ministra disciplinas da Área de Língua Inglesa e Linguística na Universidade Federal Rural de Pernambuco, lotado na Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia UAEADTec/ UFRPE e no PROGEL/UFRPE.

archetype of the promiscuous and vulgar woman and the archetype of the pure and proper woman, which is understood as a result of the religious and sexist influence that still persists within social structures.

Keywords: Gender; Archetypes; Discourse.

Submetido em 13/12/2025

Aprovado em 18/07/2024

Introdução

Diferentes gêneros textuais circulam na sociedade através de diferentes suportes. Esse fato é respaldado, dentre outras razões, pelos adventos tecnológicos, que há muito tempo são de grande valia para a humanidade. Conduzidos pela ação humana, esses recursos oferecem suporte para abrigar a massa de gêneros textuais emergente, veiculando-os em diferentes meios de comunicação, proporcionando ganhos nas mais diversas esferas da experiência humana, inclusive (e principalmente), a da linguagem. Nesse contexto, a mídia exerce papel ímpar na constituição social, produzindo e disseminando sentidos em uma infinidade de temas e áreas.

Assim, é mais do que justo reconhecer a potencialidade da mídia enquanto material de estudo e análise. Kellner (2003, p.1) explica que “uma cultura midiática emergiu, na qual imagens, sons e espetáculos ajudam a produzir a estrutura da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, moldando visões políticas e o comportamento social, e fornecendo o material no qual as pessoas forjam suas próprias identidades”. Nessa ótica, Barbosa e Gomes (2019) explicam que o uso desenfreado desses recursos tecnológicos resulta numa sociedade com conhecimentos e reflexões críticas distintas.

Posto isso, Althusser (1974 [1970]) preconiza sobre mecanismos do Estado para manutenção do poder hegemônico: os Aparelhos Repressores (ARE), que compreendem, o governo, a administração, a polícia, exército, tribunais, prisões, etc.; e os Aparelhos Ideológicos (AIE), que compreendem as instituições como a religião, a escola, a família, o direito, a cultura, a política, o sindicato e a informação. Esses aparelhos diferem intuitivamente no que seu próprio nome explicita: os ARE funcionam prevalentemente pela repressão e, secundariamente, pela ideologia, enquanto os AIE funcionam ao contrário. Os AIE concentram, então, o funcionamento da ideologia dominante e, por essa razão, estabelecem uma hegemonia ideológica que cria as condições necessárias para reprodução

das relações de produção. Dessa forma, entende-se a mídia como um aparelho de manutenção ideológica.

Cabe, então, a realização de trabalhos no campo linguístico que comportem uma abordagem que trate essencialmente de problemas sociais de nosso tempo, e é com base nisso que nos guiamos e, para tal, a análise de discurso é o aparato necessário (Fairclough, 1995, 2001). Nesse sentido, Melo (2010) argumenta:

Sem o intuito de fazer análise do discurso como procedimento epistemológico sobre a língua, mas como instrumento político contra a injustiça social, Fairclough (1989) propõe que os linguistas organizem pesquisas que exerçam ações de contrapoder e de contraideologia, práticas de resistência à opressão social. Para ele, os analistas críticos, não podem ficar isentos de expor seus pontos de vista, sob pena de não poderem ser considerados habilitados para desempenhar essa função. Eles devem-se opor às injustiças sociais em suas pesquisas e serem agentes de transformação, pois, para esse autor, a neutralidade, diante das estruturas sociais, numa pesquisa, torna o pesquisador cúmplice dessas mesmas estruturas. [...] De acordo com ele, os estudos linguísticos são, por si, reticentes, do ponto de vista social, em muitas de suas abordagens, pois deixam de focar os problemas da relação de poder e das diversas lutas sociais vigentes. Já os trabalhos de ordem sociológica, para ele, abandonam o viés que considera a linguagem como objeto de investigação para perceber os problemas sociais. (Melo, 2010, p. 223-224).

Portanto, estudamos a maneira como o discurso midiático (que atravessa e é atravessado por outros) interfere no paradigma social. Como material, buscamos produções da artista FKA Twigs. Mulher negra, cantora, compositora, dançarina e produtora musical Tahliah Debrett Barnett, mais conhecida como FKA Twigs, começou sua carreira no mundo musical muito antes de suas próprias canções fazerem seu nome. Sendo uma exímia dançarina, participava de trabalhos de outros artistas renomados da época como Ed Sheeran e Kylie Minogue, artistas que possuem seu nome marcado na indústria musical até hoje.

Nos anos de 2014 até 2017, a artista se envolveu romanticamente com o ator Robert Pattinson, mundialmente conhecido por seu papel nos filmes da trilogia Crepúsculo e, mais recentemente, em Batman, megaprodução da DC Comics em parceria com a Warner Bros. Durante esse tempo, ela sofreu uma onda de ataques virtuais, vindos principalmente de fãs do Robert Pattinson e fãs da ex-namorada do ator, a atriz Kristen Stewart. O motivo era fútil: não aceitavam que os atores já não eram mais o par romântico que protagonizou a saga de filmes *Twilight*. A cantora conta que sempre teve que lidar com o racismo velado da sociedade, mas que tudo se intensificou por causa do seu relacionamento com Robert Pattinson.

Em entrevista ao podcast *Grounded with Louis Theroux*, a artista relata que, à época, não conseguia sequer encontrar forças para falar sobre o relacionamento, pois tudo o que

conseguiu pensar era que seria feia e aproveitadora — termos reiteradamente utilizados por seus *haters*, que a comparavam a “macacos” em qualquer circunstância, mesmo após o término com o ator. Nas palavras dela: “Se eu estivesse usando um vestido vermelho, eles teriam um macaco usando um vestido vermelho; se eu estivesse em uma bicicleta, eles teriam um macaco em uma bicicleta” (Theroux, 2021). A cantora afirma que essa experiência teria desencadeado um transtorno dismórfico, passando a sentir-se profundamente desconfortável ao ver imagens suas, como se precisasse ocultar a “macaquice” que lhe era atribuída.

Após um período de relativo afastamento do circuito midiático da indústria musical, durante o qual buscava se recuperar das experiências de abuso e exposição pública, FKA Twigs retorna, em 2019, com o lançamento de seu segundo álbum, *MAGDALENE*. O título constitui uma alusão direta a Maria Madalena, personagem bíblica cuja trajetória foi historicamente silenciada e narrada sob perspectivas predominantemente masculinas, marcadas por valores patriarcais.

A partir dessas premissas, este artigo objetiva investigar as representações da mulher na obra de FKA Twigs, considerando as marcas ideológicas e as relações de poder que atravessam sua produção artística, bem como os possíveis tensionamentos que sua obra estabelece em relação à visão da mulher sob a ótica do poder hegemônico. Para tanto, adotamos uma abordagem qualitativa de caráter exploratório-bibliográfico. O corpus é constituído pelas canções “*home with you*”, “*magdalene*” e “*cellophane*”, cujas letras (e capturas de tela de videoclipe) foram coletadas principalmente por meio dos websites *Genius* e *YouTube*. A análise desenvolve-se a partir da descrição da ideia central de cada composição, articulando-a à leitura de estrofes e versos específicos, com as traduções pertinentes incorporadas ao corpo do texto. Busca-se discutir como as músicas constroem e tensionam dois polos da feminilidade: de um lado, a figura socialmente legitimada; de outro, a feminilidade estigmatizada.

1 A história, a mídia e a Análise Crítica do Discurso

A sociedade contemporânea, embora muito tenha se atualizado, ainda é muito regada por postulações estabelecidas ao longo da história. Como Guacira Lopes Louro (1997, p. 59-60) pontua:

Ao longo da história, as diferentes comunidades (e no interior delas, os diferentes grupos sociais) construíram modos também diversos de conceber e lidar com o tempo: valorizaram de diferentes formas o tempo do trabalho e o tempo do ócio; o espaço da casa ou o da rua; delimitaram os lugares permitidos e os proibidos (e determinaram os sujeitos que podiam ou não transitar por eles); decidiram qual o tempo que importava (o da vida ou o depois

dela); apontaram as formas adequadas para cada pessoa ocupar (ou gastar) o tempo... Através de muitas instituições e práticas, essas concepções foram e são aprendidas e interiorizadas; tornam-se quase "naturais" (ainda que sejam 'fatos culturais').

A problemática, portanto, reside justamente na persistência de aspectos culturais vinculados ao passado que há muito foi (ou deveria ter sido) ultrapassado. Esses aspectos contribuem diretamente para a continuação e proliferação de estigmas no âmago da sociedade, a exemplo disso, os “tabus” ligados às questões de sexo e gênero. No entanto, essa persistência não é por acaso, esses preceitos não continuam pelo mero passar do tempo. Há um interesse na manutenção dessa estrutura a fim de, através da sua perpetuação, favorecer um poder dominante, uma hegemonia (Fairclough, 2001)

Nesse sentido, a Análise Crítica do Discurso se mostra como ferramenta necessária para compreender o funcionamento das relações sociais da sociedade contemporânea, a qual urge pela atenção a questões de relevância social que visem o desenvolvimento de processos sociais mais inclusivos (Bezerra; Gomes, 2019). A linguagem, no uso do discurso, exerce papel ímpar na compreensão e manutenção das desigualdades sociais (Wodak, 2004), tanto a favor como contra — e aqui, queremos entender o porquê de determinadas escolhas lexicais em determinados contextos.

Essa mesma sociedade também é atravessada diretamente pelo discurso midiático (Fairclough, 1995, 2001). Nessa instância, todo discurso atravessa e é atravessado por outro e todo discurso é também um texto, assim, o analista precisa entender como esse texto está inserido nas práticas sociais. Cabe, então, o questionamento: a quem interessa a perpetuação de moldes sociais arcaicos? E a quem interessa a sua erradicação?

Posto isso, buscamos associar a análise do texto e de suas práticas discursivas com aspectos sociais e globais que o atravessam enquanto discurso no intuito de discutirmos como ele contribui para a perpetuação ou superação de preceitos sociais específicos e exclusivos.

2 A mulher sob os moldes sociais

Questões de desigualdade de gênero, hierarquia sexual e o lugar de pessoas que não nasceram homens já vieram à tona, não são tópicos completamente desconhecidos. O problema é que, embora, hoje, exista maior discussão sobre essas temáticas, ainda há muita ignorância sobre elas, especialmente no que diz respeito ao lugar da mulher na sociedade, à sua postura e sua imagem.

Devido aos moldes sexistas da sociedade, a pluralidade do signo “mulher” é negligenciada, sendo determinada por dois estereótipos que se contrastam enquanto sujeito:

quando não é a meiga, bondosa, dona do lar, ela é a prostituta, atrevida, vilã. A pluralidade do signo “mulher” não se encaixa dentro dos modelos propostos por uma sociedade patriarcal. Nesse viés, é importante ressaltar que esses mesmos valores sexistas compõem, também, o cenário masculino, isto é: enquanto se espera da mulher uma postura adocicada e recatada, o homem, por sua vez, seria o espelho da mais pura jactância³. Dessa forma, essa estrutura propõe uma dualidade que perpetua esses sujeitos num sistema em que a mulher é sempre subordinada ao homem.

A essa questão, Butler comenta sobre a maneira como as mulheres são reduzidas a um mesmo arquétipo⁴ pressuposto pela existência de um gênero feminino, extintas de todas as suas particularidades:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (Butler, 2003, p. 17).

Butler ainda faz alusão a Beauvoir, citando a afirmação da feminista “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, DS II, 1980. p. 9), ao explicar que o “ser mulher” sempre se dá sob uma compulsão cultural (Butler, 2003). Portanto, fica clara a maneira como a mulher é pensada: nada além de um construto (pre)definido pelo órgão que carrega.

Esse mesmo pensamento é carregado há muito tempo, Mota-Ribeiro (2002) explica sobre como há, ainda, um caráter teológico que é um dos principais motores para a insistência nesse pensamento. O cristianismo veicula a imagem da sociedade e, em especial, da mulher em dois paradigmas: Eva ou Maria. Por si só, a mulher seria findada a imagem de Eva, a pecadora, o modelo da imperfeição e da submissão ao homem, afinal, o próprio Deus cristão teria a designado para obedecer ao seu marido, além de também ser associada simultaneamente a uma figura de estupidez por ter se deixado levar pela serpente.

Há, pois, um alargamento dos juízos relativos a Eva, no que diz respeito ao pecado e à imperfeição, a todas as mulheres. As características e os comportamentos da primeira mulher são atribuídos a todo o gênero feminino, sendo Eva vista como o tipo representativo de todas as mulheres, a verdadeira essência feminina. Estas encarnam, portanto, a imagem de ‘filhas pecadoras de Eva’ (Tsëelon, 1995). Assim, as mulheres em geral são olhadas

³ Pretensão de bravura; pomposidade; arrogância; orgulho

⁴ Neste artigo, “arquétipo” é compreendido como uma construção simbólica recorrente que cristaliza modelos culturalmente compartilhados de feminilidade, operando como referência normativa para a identificação e avaliação social das mulheres.

como seres pecaminosos e inferiores, tal como Eva: ‘Não sabes [mulher] que és Eva, tu também?’ (Tertuliano citado por Toldy, 1997: 230). Uma significativa parte das imagens do feminino difundidas ao longo do tempo derivam desta generalização de atitudes, traços e características de Eva a todo o sexo feminino e muitas delas têm precisamente que ver com o segundo argumento justificador da hierarquia sexual que analisámos: a culpa de Eva no Pecado Original, mais concretamente a sua associação ao Mal e ao demoníaco, nomeadamente por via do corpo feminino. (Mota-Ribeiro, 2002, p. 12).

Por outro lado, a imagem de Maria seria o caminho para redenção da mulher, ela carrega as características idealizadas para toda mulher: virgindade, matrimônio e maternidade. A igreja, portanto, fundamenta o arquétipo da mulher calcado sobre uma generosidade e graciosidade únicas. Maria se eleva a um estado de perfeição e exemplo para as restantes. Todavia, Maria foi uma mulher como nenhuma outra, a começar pelos seus atributos que mais chamam atenção: ser mãe e virgem. Para uma mulher comum, é impossível ser simultaneamente mãe biológica e virgem. Essa impossibilidade revela um limite estrutural do modelo feminino proposto pela Igreja Católica, tornando-o, como explica Mota-Ribeiro (2002), um ideal intrinsecamente inalcançável.

Fica claro que a figura de Maria é distante, se não utópica, pois nem atingível parece ser. A sociedade por si só é heterogênea, a homogeneidade não cabe a ela, por que caberia, então, às mulheres? Isso permite, mais uma vez, recorrer ao pensamento de Butler, muito semeado por outras feministas, mulheres que, como Louro (1997) explica, objetivavam tornar visível quem havia sido invisibilizada, subjugada, ao longo da história. Assim, com base nas percepções teóricas acima comentadas, partimos para realização deste artigo, analisando um material que faz fortes alusões à mulher e ao cristianismo.

3 Procedimentos metodológicos

Este artigo configura uma pesquisa exploratória de abordagem qualitativa (Gil, 2002) que visa a discussão e aprimoramento de ideias sobre o tema apresentado, dessa forma, delineando um estudo bibliográfico a partir de um material já elaborado, constituído de letras de música e videoclipe. Através, principalmente, do *website Genius*, foram pesquisadas as letras completas das músicas em questão para serem discutidas ao longo do texto. As músicas foram ouvidas e lidas, bem como contextualizadas à época que a cantora as lançou, incorporando os acontecimentos que, na época, eram recentes para ela. Contudo, a fins de fidelidade com a canção, foi utilizado o *YouTube* com o vídeo oficial da cantora para transcrever a primeira delas, já que nos websites de letras musicais, constavam alguns desvios.

Dessa forma, este estudo propõe uma análise crítica do discurso (Fairclough, 2001) presente na obra da Twigs a partir de quatro fatores: letras das músicas, visuais, contexto e preceitos da sociedade, os quais são fortemente demarcados por estigmas cristãos e de gênero. Em seu álbum, Twigs traz nove faixas que tangem temas que ainda são tabus para sociedade, sobretudo, ao lembrarmos do caráter misógino que a compõe. Aqui, selecionamos três delas para análise juntamente de alguns trechos de vídeos para melhor discernimento das intenções de Twigs em sua composição, sendo elas: *home with you*, *mary magdalene* e *cellophane*, respectivamente, a segunda, a quinta e a nona faixa do álbum.

Portanto, a análise começa descrevendo a ideia central de cada composição e segue comprovando a discussão em relação às estrofes e versos, dispondo da tradução necessária no corpo do texto da análise. O objetivo é perceber como as músicas discutidas conseguem descrever dois lados da feminilidade, a que é “correta”, a mulher inocente, frágil e que está sempre disponível para seu parceiro e quem mais precisar, e a que é “errada”, a mulher segura, sexual e independente.

4 Análise e discussão

Em *home with you*⁵, primeira música analisada, Twigs traz uma temática que se desdobra em outra: um relacionamento cheio de amor e tristeza que, conseqüentemente, gerava um conflito interno para a cantora, dividida entre prover suporte para seu parceiro, mas ao mesmo tempo ter dificuldades em assistir a si mesma. A canção começa descrevendo o estado físico e emocional da cantora, que se perpetuou por todo seu álbum.

*I'm so wired for it, seen it, tried it
I'd die for you on my terms
When I get my lessons learned
Apples, cherries, pain
Breathe in, breathe out, pain
No, no, novocaine
Still maintain my grace
How come?*

Os versos acima compõem a primeira estrofe da canção e anunciam o estado que a cantora se encontrava: com dor, exausta e apaixonada. O primeiro e segundo versos relatam a exaustão da autora, bem como a intensidade de seu sentimento amoroso ao afirmar que morreria por seu parceiro. Em seguida, ela acrescenta frutas (“maçãs, cerejas”) na

⁵ Todas as traduções feitas nesse artigo são autorais. As traduções das músicas são feitas no corpo do texto análise

composição como uma metáfora para grande parte da dor (*pain*) que sentia: na época, Twigs enfrentava seis tumores em seu útero, os quais eram do tamanho das frutas que listou.

Em seguida, Twigs reflete sobre a necessidade que as pessoas têm em “sugar” do outro e isso alimenta mais ainda sua exaustão

*The more you have, the more that people want from you
More you burn away, the more people earn from you
More you pull away, the more that they depend on you*

Fica clara a dificuldade de sua emancipação como mulher, pois quanto mais ela tinha, mais as pessoas queriam dela, e quanto mais as afastava, mais elas dependiam dela (“quanto mais você tem, mais as pessoas querem de você / quanto mais você as afasta, mais elas dependem de você”). Depois, a intérprete afirma nunca ter visto uma “heroína como ela nas ficções”:

*I've never seen a hero like me in a sci-fi
So, I wonder if your needs are even meant for me
I wonder if you think that I could never raise you up
I wonder if you think that I could never help you fly
Never seen a hero like me in a sci-fi
But I'd save a life if I thought it belonged to you
Mary Magdalene would never let her loved ones down*

É mais um conflito: ao mesmo tempo que ela reconhece sua força em ser quem é, como comprova o primeiro e quinto versos da estrofe acima (“nunca vi uma heroína como eu nas ficções”), ela questiona a si mesma, refletindo sobre as necessidades de seu parceiro, se eram existentes para que ela pudesse resolvê-las (“eu me pergunto se suas necessidades são destinadas para mim”), o que denota certo sentimento angustiante, mas ao mesmo tempo, ela sabe que faria de tudo por ele, comparando a si mesma com a personagem que inspira sua obra, Maria Madalena, pois ambas nunca decepcionariam seus entes queridos (“mas eu salvaria uma vida se achasse que ela pertencia a você / Maria Madelena nunca decepcionaria seus entes queridos”).

A cantora segue para o refrão e é neste que seu discurso é tomado pelo sentimentalismo, reafirmando sua bravura em se dispor para seu parceiro sem pensar duas vezes:

*I didn't know that you were lonely
If you'd had just told me, I'd be home with you
I didn't know that you were lonely
If you'd had just told me, I'd be running down the hills to you*

Nos dois primeiros versos da estrofe acima, a autora fala que “se soubesse que seu companheiro estava solitário, ela estaria em casa com ele, correria colinas a baixo em direção a ele”, o que permite a associação à imagem romantizada da mulher graciosa que está sempre disponível para o homem.

Após isso, a artista traz uma estrofe mais longa e, com base em uma entrevista conferida ao *website Genius*⁶, disponível na plataforma do *YouTube*, ela contou que os primeiros versos da estrofe abaixo faziam menção ao seu processo de meditação (por isso a inserção da pedra Ônix, na letra) e que ela não tentava “livrar sua mente de pensamentos”, mas tentava ir numa jornada de coisas que podiam não fazer sentido até tudo “desacelerar”, o que podemos entender como mais uma metáfora ao período de dificuldades que enfrentava com seus tumores e sentimentos machucados.

*When I visualize
All I see is black (Onyx)
Throw me to the floor
Just a little more (Get it, Onyx)
I know I've been gone
You've been all alone
Stoking at the fire for you
Set the place alight
Call me late at night
And I'll be running home to you*

Além disso, ela reafirma que estaria voltando para casa, para seu companheiro, todavia, cabe perceber também a sensação de culpa que cai sobre ela, como comprovam os versos *I know I've been gone / You've been all alone* (“eu sei que eu estive fora / você esteve completamente sozinho”). Sua ausência se dava pela necessidade de tratamento médico, afinal, ela estava doente, mas isso parecia não ser justificável mediante as necessidades do seu parceiro, como comprova a última estrofe, que é o retorno do refrão acrescido de versos finais, com harmonias da cantora intercalando-os, as quais são representadas pelas reticências entre parênteses.

*I didn't know that you were lonely
If you'd had just told me, I'd be home with you
I didn't know that you were lonely
If you'd had just told me, I'd be running down the hills to be with you
(...)
If you'd had told me, I'd be running down the hills to be with you
(...)
I'd be running down the hills to be with you
(...)
I never told I was lonely too*

⁶ Disponível nas referências

Em *home with you*, Twigs exemplifica, sobretudo, um caso no qual a mulher se desgasta exageradamente por seu parceiro, sendo incompreendida mesmo ante as suas próprias necessidades e, principalmente, diminuindo-as e escondendo-as para favorecer as dele, afinal, como ela canta, ela nunca havia dito que também estava solitária (*I never told I was lonely too*).

Por sua vez, em *mary magdalene*, Twigs explora o arquétipo de prostituta que acomete a personagem bíblica e se desdobra para as mulheres através das imposições da sociedade, tanto pelo viés religioso (cristão) como pelos preceitos de sexo e gênero.

*A woman's work
A woman's prerogative
A woman's time to embrace
She must put herself first
A woman's touch
A sacred geometry
I know where you start, where you end
How to please, how to curse*

A estrofe acima abre a canção e dá margem para duas noções: a primeira, a masturbação feminina, evidenciada pelo terceiro, quarto, quinto e sexto versos, que em livre tradução, seriam “A hora de uma mulher se abraçar/ Ela precisa se colocar em primeiro lugar/ O toque de uma mulher/ Uma geometria sagrada”. A outra seria o ato sexual a dois, como parecem sugerir os dois últimos versos ao afirmar que ela sabe onde o parceiro começa e termina, como dar prazer e como amaldiçoar.

Isso torna claro o viés sexual explícito que a faixa traz, criando, assim, um contraste com a sua antecessora: em *home with you*, a artista apresenta um romance não sexualizado característico de uma figura feminina inocente, frágil e com pudor, fortemente estereotipada pelo “moralismo” da sociedade, enquanto em *mary magdalene*, Twigs explora o lado sensual e forte da mulher.

*Yes, I heard you needed me (Breathe on me)
Yes, I'm here to open you (You're so close)
Yes, I know that your heart is blue (Your blood runs deep)
(So cold, so cold)*

A estrofe acima é o pré-refrão, simples e curto que anuncia a necessidade que o interlocutor sentia por Twigs (“sim, eu ouvi que você precisava de mim”), porém, não a necessidade afetiva com ternuras, e sim a necessidade sexual, o que se comprova no refrão:

I'm fever for the fire

*True as Mary Magdalene
 Creature of desire
 Come just a little bit closer to me
 Step just a little bit closer to me
 I can lift you higher
 I do it like Mary Magdalene
 I'm what you desire
 Come just a little bit closer till we collide*

No inglês, *blue* pode ser, além de um indicativo sólido da cor azul, um termo utilizado para referenciar o sentimento de tristeza. Portanto, Twigs brinca com as palavras, criando um trocadilho ao dizer que o coração do seu amante estava triste (*your heart is blue*) e frio (*so cold*), enquanto ela estava fervente pelo fogo (*I'm fever for the fire*), sendo, então, o que poderia curar as angústias do seu interlocutor. A artista não receia a exposição do caráter sexual e volta a trazer a figura de Maria Madalena, dessa vez, sob o teor sensual que carrega, convidando o interlocutor a chegar mais perto dela. Em tradução, ela é “verdadeira como Maria Madalena, criatura do desejo, ela pode fazê-lo ir às alturas, ela é o que ele deseja”. Não obstante, ela continua:

*A woman's hands
 So dark and provocative
 A nurturing breath that could stroke you
 Divine confidence
 A woman's war
 Unoccupied history
 True nature won't search to destroy
 If it doesn't make sense*

Twigs acrescenta um toque enigmático a figura feminina: ela combina “as mãos de uma mulher” (*a woman's hands* e *so dark and provocative*) a elementos sensuais (*so dark and provocative* / tão escuras e provocativas). No terceiro verso, Twigs enfatiza a atmosfera sensual criada, *a nurturing breath* seria uma respiração estimulante, de forma que, “estimulante”, em toda sua polissemia, pode ser atribuído à estimulação sexual; e *stroke*, verbo que denota a ideia de acariciar algo, comumente utilizado no meio sexual para se referir ao órgão masculino e sua masturbação.

Em seguida a artista volta a repetir o pré-refrão e refrão, por fins claros de composição, mas que também enfatizam as concepções anteriores.

*Yes, I heard you needed me (Breathe on me)
 Yes, I'm here to open you (You're so close)
 Yes, I know that your heart is blue (Your blood runs deep)
 (So cold, so cold)*

I'm fever for the fire

*True as Mary Magdalene
 Creature of desire
 Come just a little bit closer to me
 Step just a little bit closer to me
 I can lift you higher
 I do it like Mary Magdalene
 I'm what you desire
 Come just a little bit closer till we collide*

Para finalizar a canção, ela acrescenta três estrofes finais que são acompanhadas por arranjos que tem um toque de *EDM Music*⁷ característico de suas obras, adicionando uma espécie de futurismo.

*Oh, you didn't hear me now
 Oh, you didn't hear me when I told you
 Oh, you didn't hear me now*

*Mary Magdalene
 Creature of desire
 Come just a little bit
 Just a little bit
 Mary Magdalene
 Creature of desire
 Come just a little bit closer till we collide*

*Oh, you didn't hear me now
 Oh, you didn't hear me when I told you
 Oh, you didn't hear me now*

Por fim, *cellophane*, é a última faixa analisada e que também encerra o álbum de FKA Twigs. Indicada ao *Grammy*, maior prêmio da indústria musical, como vídeo do ano, *cellophane* é a mais pura canalização da fragilidade e dos sentimentos da artista em poesia, é uma carta aberta sobre relacionamentos e sacrifícios em nome de um amor romântico.

⁷ *Eletronic Dance Music*, do inglês, em livre tradução, seria algo como Música Eletrônica de Dança, ou apenas Música Eletrônica

Figura 01: Cena retirada do videoclipe de *cellophane*, de FKA Twigs



Fonte: <https://youtu.be/YkLjqFpBh84>.

Em seu vídeo, Twigs adentra em um palco e faz uma performance *pole* dance, indo do céu ao inferno conforme a música progride. Apesar de não citar nomes, de acordo com os discursos presentes na mídia, *cellophane* fala sobre o relacionamento de Twigs com o ator Robert Pattinson, que em meio às dificuldades de saúde que enfrentava, precisou lidar com uma onda de ódio de fãs do ator e de sua ex-companheira. Há indícios e elementos linguísticos no videoclipe e na música que reiteram essa ideia. A primeira estrofe é um anúncio que virá a ser seu refrão:

*Didn't I do it for you?
Why don't I do it for you?
Why won't you do it for me
When all I do is for you?*

Os versos de Twigs transparecem tristeza e frustração, queixando-se do descaso amoroso que seu parceiro exercia. Esses sentimentos predominam por toda a letra e é o que cativa, ela se despe dos arquétipos de “prostituta” e “pura”, dando lugar apenas a sua vulnerabilidade, mostrando sua mágoa pela forma como a pressão alheia tomava conta do relacionamento.

Figura 02: Cena retirada do vídeo clipe de *cellophane*.



Fonte: <https://youtu.be/YkLjqFpBh84>.

*They wanna see us, wanna see us alone
They wanna see us, wanna see us apart
They wanna see us, wanna see us alone
They wanna see us, wanna see us apart*

Como dito antes, a cantora era constantemente atacada pelo público que não queria que seu relacionamento com o ator Robert Pattinson existisse, e ela descreve isso: “eles querem nos ver separados”. Adiante, ela faz a primeira menção ao nome da música. Celofane (*cellophane*) é um polímero natural derivado da celulose, um papel de película fina, transparente e fácil de ser cortado.

Figura 03: Cena retirada do videoclipe de *cellophane*.



Fonte: <https://youtu.be/YkLjqFpBh84>.

*And I just want to feel you're there
And I don't want to have to share our love
I try, but I get overwhelmed
When you're gone, I have no one to tell
And I just want to feel you're there
And I don't want to have to share our love
I try, but I get overwhelmed*

All wrapped in cellophane, the feelings that we had

Ela traz, portanto, um misto de ansiedade e desespero (“eu só quero te sentir / eu não quero ter de compartilhar nosso amor / eu tento, mas me sobrecarrego / quando você vai embora e eu não tenho ninguém para contar”), ocasionados por uma relação amorosa que a atormenta, dentro de uma metáfora: tudo estava embrulhado em celofane, os sentimentos que tiveram (*all wrapped in cellophane, the feelings that we had*). Além disso, é perceptível uma semelhança com “A criação de Adão”, de Michelangelo: se para ele, Adão era o objeto, para Twigs, era Eva. Na cena da figura 03, ela usa o seu pé no contato com “o outro”, uma espécie de quimera, afastando-a, reforçando o que Mota-Ribeiro (2002) preconiza sobre Eva estar destinada ao pecado e à falha. Ela continua em direção ao refrão, tomado por um arranjo que amplifica o drama da canção:

*And didn't I do it for you?
Why don't I do it for you?
Why won't you do it for me
When all I do is for you?
And didn't I do it for you?
Why won't I do it for you?
Why won't you do it for me
When all I do is for you?*

A autora canta em um tom nítido de frustração, o qual apenas a letra não permite discernir, mas que contempla sua obra perfeitamente, realçado por um arranjo musical e imagens em tons quentes. Os questionamentos dominados pela mágoa percorrem até as duas últimas estrofes, que permitem a percepção de um ciclo ao longo da música:

*But I just want to feel you're there
And I don't want to have to share our love
I try, but I get overwhelmed
When you're gone, I have no one to tell*

*They're waiting
They're watching
They're watching us
They're hating
They're waiting
And hoping
I'm not enough*

Percebe-se, então, que a artista faz uso de estratégias retóricas que fazem sua música ecoar para seus ouvintes e as estrofes acima, além de encerrar, contribuem para percepção de um ciclo de dor que a autora passava, sendo perceptível fases de negação, raiva, depressão e aceitação.

Figura 04: Cena retirada do videoclipe de *cellophane*.



Fonte: <https://youtu.be/YkLjqFpBh84>.

Como dito antes, em seu videoclipe, Twigs vai, figuradamente, do céu ao inferno, o que também é uma metáfora que se encaixa perfeitamente para a música: o começo sugere o zelo que a autora tinha com a situação, enquanto o decorrer é a queda, destruindo-a e, ao seu fim, ela está em um poço tomado por atenuados tons quentes e escuros, caída, à deriva, refém do que a cerca.

Percebemos, então, que a vida da autora e as representações discursivas (pré-) estabelecidas são a motivação para seu trabalho multimodal. E, dado o caráter polemista das suas produções, elas também são material (texto) para discussão de práticas discursivas. Benwell e Stokoe explicam que “para muitos comentaristas, a identidade, muito mais do que se refletir no discurso, é ativamente, continuamente e dinamicamente constituída no discurso” (2006, p. 4), e isso parece fazer jus ao esforço de Twigs em rejeitar uma identidade que lhe é (pré-)atribuída em função de seu gênero; ela se recusa a ser definida como *um* ou *outro*, que são ditos por vozes alhures. Os pesquisadores ainda explicam que quem “somos um para o outro é, então, realizado, disputado, designado, administrado e negociado no discurso” (Benwell; Stokoe, 2006, p. 4), contudo, o que Twigs anseia é não ser limitada ao que o(s) discurso(s) de outros dizem sobre si — e suas semelhantes.

Diante disso, os questionamentos anteriores sobre a quem interessaria a manutenção do discurso que favorece uma hegemonia e a quem interessaria a erradicação dessa relação de dominação fazem-se necessários, uma vez que a perpetuação dos valores sexistas que anulam as possibilidades de pluralidade da mulher, ao mesmo tempo, semente e fruto dos arquétipos aqui discutidos. Na contramão, essas estereotipias podem também ser utilizadas pelas mulheres, seja de forma a recusar as limitações dada ao signo “mulher”, seja as utilizando a seu favor.

Essa instância é mais um reflexo das relações de poder que compõem a sociedade desde o berço. A parcela dominante da sociedade externa seus valores sobre a parcela dominada e os dispositivos da mídia contribuem para manutenção da sociedade, a partir de uma relação em que as práticas discursivas e as práticas sociais se constituem mutuamente (Fairclough, 2001). A mídia é, portanto, um agente ideológico que pode contribuir tanto para proliferação do(s) discurso(s) dominantes quanto para o(s) discurso(s) que buscam a emancipação das identidades feridas pela hegemonia, em especial, os referentes às identidades de gênero. Twigs permeia entre as representações postas para o signo “mulher”, como promíscua e sedutora, e como romântica e frágil, tornando-as material empoderante.

Considerações finais

Frequentemente, a mídia é o palco de discussões sobre as representações construídas sobre a imagem da mulher e esse fato reverbera nas práticas discursivas e sociais diretamente. Com essa pesquisa, objetivamos investigar os arquétipos (pré-) construídos sobre a imagem da mulher através das composições de FKA Twigs, no álbum que carrega o nome de uma das mulheres mais famosas da história.

Diferentemente de como Maria Madalena é descrita — limitada à prostituição —, Twigs acredita que Madalena era muito mais que isso: uma mulher inteligente, uma curandeira que fazia uso de ervas e óleos para o bem. Em uma outra entrevista, desta vez à *Radio Milwaukee*⁸, ela fala que apesar da história da personagem ser um mistério, uma coisa era certa: ela não era apenas uma prostituta ou uma mulher que precisava ter seus pecados expelidos. Assim, em *MAGDALENE*, álbum inspirado pela personagem, FKA Twigs traz composições repletas de sentimentalismo que cativam seus ouvintes, mas que também apresentam letras que emancipam sua feminilidade e concretizam sua arte, prova disso é a sua nomeação ao *Grammy* de 2020.

Continuar falando do trabalho da artista é algo que não cabe nas páginas deste artigo, contudo, as três músicas selecionadas conseguem sintetizar bem a discussão proposta: os arquétipos da mulher, seja a “prostituta”, ou a “pura”. Os discursos são orientados de acordo com o espaço e tempo de sua sociedade e o sujeito vai situar seu discurso em relação ao(s) discurso(s) do(s) outro(s) e Twigs transita entre personas construídas num discurso já posto. As músicas analisadas permitem perceber isso, sem a necessidade de excluir uma para existir outra, isto é, ela pode ser inocente e pura, mas também pode ser sedutora e poderosa. Em

⁸ Disponível nas referências.

suas palavras a partir de *MAGDALENE*, “ela pôde encontrar sua voz sem os sussurros da sociedade”.

Portanto, FKA Twigs explora as perspectivas vindas de discursos preexistentes ao seu espaço e tempo, perspectivas as quais, para ela, não traduzem em sua totalidade o que é ser uma mulher, fazendo uso dos arquétipos existentes, que não se abala pelas narrativas pejorativas, mas as usa como impulsionadoras do poder feminino. Com isso, fica clara a importância da leitura crítica da mídia, bem como da sua utilidade em relação ao poderio discursivo, que embora também tenha uso para fomentar a hegemonia, reforçando as relações de poder que submete a mulher às influências de perspectivas alhures, também pode ser usada para combatê-la.

Referências

- ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença, Marrins Fontes, 1974. (Título original: *Idéologie et appareils idéologiques d'État*, 1970).
- BARNEY, J. FKA Twigs talks about getting medieval on the making of ‘MAGDALENE’. **Radio Milwaukee**, 2019. Disponível em: <https://radiomilwaukee.org/discover-music/musicdesk/fka-twigs-magdeline/>. Acesso em: 07 abr. 2024.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENWELL, B.; STOKOE, E. **Discourse and identity**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 1-13.
- BEZERRA, F.; GOMES, B. Análise crítica do discurso multimodal de representações da mulher na música pop: um estudo de caso sobre a imagem dinâmica. **Prolingua**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 28–44, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1983-9979.2019v14n2.48736. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/prolingua/article/view/48736>. Acesso em: 04 abr. 2024.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 14-32.
- FAIRCLOUGH, N. **Media Discourse**. London: Edward Arnold, 1995.
- _____. **Discurso e mudança social**. (Coordenação da trad.) Izabel Magalhães, Brasília: UNB, 2001.
- Genius**. Disponível em: <[Genius | Song Lyrics & Knowledge](#)>. Acesso em: 02 abr. 2024.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo : Atlas, 2002.

KELLNER, D. **Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern**. London: Routledge, 2003, p. 1-11.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 14-36.

MELO, I. A relação entre linguagem e realidade: um panorama histórico. **Dialogia**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 217–228, 2010. DOI: 10.5585/dialogia.v8i2.1460. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/1460>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MOTA-RIBEIRO, S. Ser Eva e dever ser Maria. In: **CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA**, 4, Coimbra, Portugal, 2000 – “Sociedade portuguesa: passados recentes, futuros próximos: actas” [CD-ROM]. Oeiras: Celta Editora, 2002.

THEROUX, L. Grounded with Louis Theroux: FKA Twigs. **BBC**, 2021. Disponível em: [BBC Radio 4 - Grounded with Louis Theroux, 19. FKA twigs](#). Acesso em 15 dez. 2024

TWIGS, FKA. cellophane. [s.l]: Young Turks, 2019. **YouTube**. Disponível em: <[FKA twigs - cellophane - YouTube](#)>. Acesso em: 24 jan. 2024.

_____. FKA Twigs and Zane Lowe ‘MAGDALENE’ Interview. **YouTube**, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/FU88-ILTX5A>. Acesso em: 07 abr. 2024.

_____. home with you. [s.l]: Young Turks, 2019. **YouTube**. Disponível em: <[FKA twigs - home with you - YouTube](#)>. Acesso em: 24 jan. 2024.

_____. mary magdalene. [s.l]: Young Turks, 2019. **YouTube**. Disponível em: <[mary magdalene - YouTube](#)>. Acesso em: 24 jan. 2024.

WODAK, R. Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. especial, 223-243, 2004.