

Corpo, imagem e sentido: uma leitura dos processos discursivos e descontinuidades nas redes sociais

Body, image and meaning: An interpretation of discursive processes and discontinuities in social networks

Aracy Graça Ernst¹

aracyep@terra.com.br

Universidade Católica de Pelotas

Janaina Cardoso Brum²

janabrum.uab@gmail.com

Universidade Federal de Pelotas

RESUMO - O propósito deste trabalho é pensar o estatuto simbólico do corpo, sua materialidade significativa, considerando sua (inter)relação com a memória e a linguagem. Com essa finalidade, refletiu-se, a partir da inter-relação possível de ser estabelecida entre o quadro de Eugène Delacroix, “La liberté guidant le peuple” e o cartaz de Elisa Riemer da 2ª Marcha das Vadias, realizado em Maringá no Paraná, sobre o corpo como materialidade significativa e histórica inscrita em uma rede de memória, ora sendo por essa rede absorvida, ora com ela rompendo.

Palavras-chave: discurso, corpo, memória.

ABSTRACT - This paper aims to reflect on the symbolic statute of the body and its significant materiality, considering its (inter)relation with memory and language. With this purpose, a possible interrelation between Eugène Delacroix’s painting, “La liberté guidant le peuple”, and Elisa Riemer’s poster of the 2nd Marcha das Vadias (SlutWalk), which occurred in the city of Maringá, in the state of Paraná, Brazil, was analyzed. The body was found to be a significant and historical materiality registered in a memory network, sometimes being absorbed by this network, sometimes rupturing with it.

Keywords: discourse, body, memory.

Pensar discursivamente o corpo e suas “representações” implica considerá-los em sua dimensão simbólica, ou seja, quando tomamos o corpo como objeto de análise não o estamos pensando em seu viés biofisiológico, mas na rede imbricada de sentidos que se estabelecem a partir da relação do sujeito com a linguagem. Nesse sentido, não podemos conceber o corpo como uma unidade homogênea e transparente, mas, ao contrário, devemos pensá-lo a partir da opacidade e da heterogeneidade que se instituem em sua relação com a memória e o discurso. Assim, o corpo imaginariamente uno passa a ser percebido como lugar simbólico lacunar no qual o já-dito e o novo coexistem em relação de força. Essa relação de força permanente institui-se a partir de um sujeito desejante, cuja incompletude irrompe no simbólico como sintoma de que algo no imaginário falha, fazendo emergir o estranho, o diferente.

No presente trabalho, propomo-nos a pensar o estatuto *simbólico* do corpo, sua materialidade significativa, considerando sua (inter)relação com a memória e a linguagem. Para tanto, tomaremos o corpo como materialidade significativa e histórica inscrita em uma rede de memória, ora sendo por essa rede absorvida, ora com ela rompendo. Concebemos essa rede de memória a partir de Courtine (2006), para quem o discurso é visto como um lugar de memória – lugar de repetições, de retomadas e de esquecimentos. Ao compreender o discurso dessa forma, o autor destaca a dimensão relativa ao modo como o significativo material pode funcionar na inter-relação histórica com outros significantes, atualizando o que é da ordem do memorável e, em decorrência, colocando sentidos na ordem da relação entre o que se repete, o que se esquece e o que se silencia.

¹ Universidade Católica de Pelotas. Laboratório de Estudos em Análise de Discurso. R. Gonçalves Chaves, 373, Centro, 96015-560, Pelotas, RS, Brasil.

² Universidade Federal de Pelotas. Laboratório de Estudos em Análise de Discurso. R. Gomes Carneiro, 1, Centro, 96010-610, Pelotas, RS, Brasil.

A memória, para Pêcheux (2007), não pode ser compreendida nem como um aspecto mental individual nem como a memória linear e sem furos construída pelo historiador, mas como o lugar de inscrição – de todo modo sempre equívoco – dos acontecimentos históricos descontínuos e exteriores. Nesse sentido, podemos dizer que à memória equivale o conceito de *interdiscurso*, tomado como o *todo complexo com dominante das formações discursivas*. Em outras palavras, a memória especifica-se por formar redes regulares de saberes sob aparência homogênea, embora a novidade de um acontecimento discursivo possa sempre vir a desestabilizá-la. Nas palavras de Pêcheux:

Essa regularização discursiva, que tende assim a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória: a memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa “regularização” e produzir respectivamente uma outra série sob a primeira, desmascarar o aparecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (2007, p. 52).

Ou seja, como rede de sentidos, a memória – o interdiscurso – é lugar de regularização, de repetição, lugar por excelência do já-dito, mas é também lugar de jogo de forças entre a estabilidade parafrástica e o novo do acontecimento discursivo que vem inaugurar redes parafrásticas ou romper com a unidade lógica do já-dito. O insólito do acontecimento discursivo, no entanto, não só faz emergir a novidade nas redes de memória, como flagra, sob o mesmo, a constituição equívoca da regularidade, ou seja, mesmo na repetição, a memória “esburaca-se”. É, pois, do pressuposto de uma memória sempre falha, lacunar e heterogênea que partiremos.

Considerar a memória em relação ao corpo e a suas representações supõe, desse ponto de vista, que os pensemos como lugar de observação dos sentidos, formas históricas de produção de subjetividades e discursividades. É o corpo regulado, condenado ou negado através de práticas discursivas que trabalham no sentido de interpelar o sujeito, mas também de identificá-lo, de colocá-lo em relação ao já-dito. Espera-se que seja, por isso, inequívoco, evidente por si mesmo. Entretanto, ele escapa e não se deixa fixar, pois, significado ideologicamente, é permanentemente alterado.

Tomar o corpo como objeto de estudo em Análise de Discurso implica, pois, compreendê-lo como materialidade significativa produzida historicamente, lugar imaginário de inscrição da subjetividade e da identidade.

Nas sociedades contemporâneas, as transformações, representações e a valorização do corpo manifestam-se em diferentes práticas discursivas. Daí as perguntas: o que é o corpo? O que ele significa para o sujeito? Lugar de identidade? Lugar de estranhamento? Este trabalho tem, pois, como objetivo desenvolver uma reflexão sobre o(s) corpo(s) construídos historicamente. Visa destacar a importância de atingir os efeitos de sentido vinculados à representação histórico-social que os processos discursivos lhe(s) imputa(m). Nesse intuito, tomamos como objeto de análise dois cartazes da Segunda Marcha das Vadias de Maringá³ – releituras do quadro *La Liberté guidant le peuple*, de Eugène Delacroix –, de autoria da artista e ativista feminista Elisa Riemer. Essas releituras tiveram ampla circulação na rede social Facebook, sendo que a primeira delas foi, em dado momento, censurada pelo site.

Tomamos como referência, para a análise do discurso da imagem, as reflexões de Marchiori Quevedo (2012). Baseado em Pêcheux, o autor destaca:

- (i) O texto imagético não é a mimese da realidade, muito menos fonte e repositório de sentidos. A leitura da formulação não-verbal assim como da verbal exige a compreensão do não-visível, do que está ausente, mas ali significa;
- (ii) A imagem assim como o texto não falam, são um e outro apenas lugares de realização dos sentidos, suscetíveis ao caráter material de que se revestem e dependentes das condições de produção;
- (iii) A imagem, enquanto sítio simbólico, deve ser analisada como espaço de instabilidade, furo, falha, equívoco, como funcionamento ideológico na objetividade contraditória das forças sócio-históricas;
- (iv) O trabalho de leitura da imagem deve preocupar-se com a construção da imagem enquanto efeito-texto, enquanto produção de leitura por um sujeito histórico.

A fim de compreender os processos discursivos que presidem as releituras feitas por Riemer em sua relação com a memória discursiva, consideraremos o nu feminino, mais especificamente, os seios nus, cuja ambivalência semântica oscila entre dois polos: o erótico e o nutricional, considerados, na maioria das vezes, excludentes. Eles constituem uma curiosa dialética de pares complementares: puro/impuro, profano/sagrado, pecaminoso/santo, erótico/maternal etc. que, por interferência do imaginário, constroem não só os contornos físicos como os identitários do ser mulher.

Historicamente, os seios foram significados de diferentes formas: na antiguidade, era-lhes atribuído valor sagrado, eram tomados como fonte de vida universal;

³ Que ocorreu em 3 de agosto de 2013, às 14h, com concentração no estádio Willie Davids, organizada pelo coletivo Maria Lacerda.



Figura 1. Vênus de Laussel.
Figure 1. Venus of Laussel.

na Idade Média, cultuavam-se os seios pequeninos e empinados; no Renascimento, ao contrário, seios fartos, tanto no sentido erótico, quanto no nutridor. Durante os séculos XVIII e XIX, tornaram-se símbolos da ascensão da burguesia, fartos e férteis, chegando ao século XX como ideal erótico. A partir de então, constitui-se toda uma cultura erótica em torno dos seios fartos, culminando no fenômeno contemporâneo do uso desenfreado de silicone no mundo ocidental. Portanto, o valor atribuído aos seios, ao longo do tempo, sempre norteou a mítica feminina, tornando-os extremamente significativos na constituição da feminilidade.

Na maioria das vezes, entretanto, são eles reduzidos a “objeto sexual”, situando-se ao lado do erótico, do pecaminoso, do impuro, seja, por exemplo, na pintura clássica, seja nos anúncios publicitários da contemporaneidade, obliterando, via de regra, a função biológica (considerada elevada) da amamentação. Embora na pintura clássica tenhamos o fator estético, em ambos os casos, a nudez ocupa o lugar da fantasia sexual e destina-se ao espectador masculino, sendo disposta de forma a corresponder ao sentido da interação erótica retratada. Nesse contexto, os seios têm um lugar de destaque como elemento sensual (e sexual). Embora seja essa a posição

preponderante, mantém-se a ambivalência de serem tratados ora como o que nutre, ora como o que excita.

Como podemos ver, a emergência dos seios na arte, mesmo em relação à sexualidade, não é nova, tampouco interdita; pelo contrário, encontramos uma profusão de obras de arte que remetem aos seios desde a pré-história, como é o caso da Vênus de Laussel, obra paleolítica que remete à figura feminina, embora não sexualizada. No entanto, o cartaz da Segunda Marcha das Vadias de Maringá foi censurado, já em 2013, na rede social Facebook. Se a nudez e a sexualidade a ela normalmente atreladas não são o ponto nevrálgico que faz dos seios femininos o domínio da pudicícia, só podemos concluir que se trata aqui de *outra coisa*.

Nesse ponto, é importante que tratemos de algo que excede a “representação” estética da nudez feminina e trafega pelo terreno mais acidentado do *obsceno*. Para Sontag (1987), a concepção do “obsceno” engendra algo que diz respeito à relação entre desejo e morte, o que implicaria uma suspensão da censura, estando, portanto, relacionado à *transgressão*. Nesse sentido, podemos dizer que o nu feminino, mais especificamente, os seios desnudos não são o ponto em que, frente à rede social Facebook, a censura se faz necessária, mas o ponto em que o obsceno, evocado pelas mamas descobertas, faz eco em um acontecimento que ameaça de alguma forma a estabilidade das redes de saberes constituídas em torno da sexualidade feminina.

Michel Foucault (2014 [1976]), ao traçar a história da sexualidade ocidental, inverte a concepção segundo a qual a sexualidade seria interdita. Para o autor, o sexo não é motivo de repressão, mas, ao contrário, motivo de ampla discursivização, tanto no que concerne à injunção à confissão proveniente do catolicismo, quanto ao empreendimento científico de descrever e categorizar as formas da sexualidade humana. Dessa maneira, nas formações sociais ocidentais, o sexo não é aquilo que deve ser reprimido, mas o que deve ser motivo de análise, já que se constitui como objeto de saber/poder. Todavia a sexualidade é *produzida* de forma a silenciar seu viés transgressor, obsceno; em outras palavras, como objeto de saber/poder, a sexualidade não é motivo de proibições, sejam elas explícitas ou não, mas o dispositivo histórico que regula a reprodução e, dessa forma, os corpos. Assim, há o que se possa (e se deva) dizer a respeito da sexualidade e, ainda, regiões de interdição, nas quais a sexualidade é recoberta de silêncios. Para Ernst-Pereira (2007), a sexualidade é motivo de interdição somente quando está relacionada ao *desejo*. Nesse sentido, podemos dizer que a sexualidade emerge somente sob determinadas condições relacionadas à “neutralização” do que há de desejante no(s) sujeito(s).

Na tradição ocidental, como dissemos, a nudez feminina, principalmente no que concerne aos seios, seja como fonte de nutrição ou como objeto de desejo masculino, é amplamente tolerada e disseminada. Em outras palavras, a nudez feminina não choca desde que

ela seja “mediada” por um terceiro termo, seja o discurso científico que rege a nutrição dos bebês, seja o desejo masculino que dá ao corpo feminino, via de regra, o estatuto de objeto de satisfação. Todavia, o que surge como potencialmente perigoso é a nudez da mulher relacionada a seu próprio desejo, ou seja, a dimensão transgressora e, portanto, “censurável” do corpo feminino nu está diretamente relacionada ao *desejo da mulher*, não mais o desejo do homem em relação à mulher ou o desejo da criança que vê no seio da mãe a satisfação primária de uma urgência, mas o *desejo do sujeito-mulher que assume sua condição faltosa e toma para si o papel ativo na satisfação de seu desejo*, este que, não obstante, jamais terá objeto que lhe satisfaça.

A nudez dos seios que aparece no cartaz de Riemer, pois, decorre de uma iniciativa de mulheres com vistas à contestação e/ou reivindicação, o que é completamente oposto à incidência mais comum da nudez feminina, que acontece no âmbito da publicidade, na qual a mulher é apenas objeto passivo de outro olhar (o masculino). No cartaz do ato feminista, a nudez dos seios não se direciona ao olhar “consumidor” masculino, tampouco incide sobre ela a atividade nutridora, é a própria mulher que toma para



Figura 2. Cartaz da 2ª Marcha das Vadias de Maringá.
Figure 2. Poster for the 2nd SlutWalk in Maringá.

si a gestão de seu corpo. A reivindicação dessa gestão é o que se constitui como obsceno, como prática subversiva que foge ao controle social e, por isso, sobre ela incide uma prática de controle social repressiva, reguladora da sexualidade. A censura na rede social, que se constitui como efeito de uma censura frustrada durante as manifestações feitas sob o rótulo “Marcha das Vadias”, não se dirige propriamente à nudez dos seios, mas ao que, sob essa nudez, produz os sentidos historicamente interditados do corpo feminino liberto da dominação masculina.

Toca-se aqui na questão da memória como estruturação complexa da materialidade discursiva (verbal e imagética) numa dialética da repetição e da regularização de que nos fala Pêcheux (2007) que o humor do anúncio busca desestabilizar. Vejamos o cartaz na Figura 2.

O cartaz de Riemer faz uma releitura do quadro “La liberté guidant le peuple” (“A liberdade guiando o povo”), obra produzida por Eugène Delacroix, reconhecido líder da escola romântica da pintura francesa, em comemoração à Revolução de julho de 1830. Em sua releitura, Riemer homenageia as integrantes de uma frente feminista: Maria Lacerda, Lélia Gonzales, Suely Carneiro, Nísia Floresta e Josefina Álvares de Azevedo. Vejamos o quadro de Delacroix na Figura 3 a fim de emprendermos devidamente nossa análise.

Nas duas obras, o corpo feminino encontra-se em destaque. É, pois, através delas, em relação à noção de acontecimento, vista como o encontro de uma memória com uma atualidade, que tentamos refletir sobre o estatuto simbólico do corpo em relação à memória, na perspectiva discursiva. Primeiramente, cumpre destacar que o corpo, visto como elemento simbólico e imaginário, é opaco e, portanto, efeito de linguagem.

Na obra do pintor Delacroix, tem-se como acontecimento histórico a revolução francesa de 1830. A figura da mulher sobrepõe-se aos demais elementos do quadro,



Figura 3. La liberté guidant le peuple.
Figure 3. La liberté guidant le peuple.

sendo normalmente interpretada como representação da “liberdade”. Concilia a postura de uma deusa clássica, sinônimo de virtude e eternidade, com traços robustos. Notem-se os seios desnudos e os pelos nas axilas. A mulher mistura-se ao campo de batalha, empunhando um mosquete e caminha sobre cadáveres, membros da guarda de elite do rei. Outro fator que chama a atenção é um cadáver desnudado. Provavelmente, suas roupas foram roubadas pelos insurgentes. A sujeira e a fumaça, presentes no quadro, não ocultam características desonrosas do conflito: o homem sem calças, desprovido de dignidade. Duas bandeiras são retratadas no quadro, uma empunhada pela mulher e outra sobre a Catedral de Notre Dame. A bandeira tricolor foi utilizada na Revolução Francesa de 1789 e nas guerras de Napoleão. Após a derrota deste em Waterloo, a bandeira não foi mais utilizada. O regresso desse símbolo é carregado de emoção, como se o povo reconquistasse o seu orgulho, após a restauração da monarquia.

O que se destaca em cada uma das obras referidas são os seios, que se constituem num referencial de gênero. Essa parte do corpo feminino, como já dissemos, sempre esteve submetida a formações imaginárias que oscilam entre o considerado sagrado, suscitando temor e/ou veneração – a maternidade –, e o profano – sensualidade –, efeito da dualidade feminino/masculino da hegemonia patriarcal, a qual, a partir da década de 1970, nivelava a mulher ao homem até em aspectos físicos, na tentativa de obliterar os sentidos construídos imaginária e historicamente sobre a mulher. Os seios exuberantes, como representantes simbólicos dessa condição, foram negados pelo padrão estético que perdurou até meados da década de 1990 no Brasil. A partir daí esse padrão alterou-se, voltando-se a exaltar seios cujas formas arredondadas e sensuais ressaltavam a condição feminina em relação ao desejo masculino. O que baliza, pois, sua configuração, é da ordem da história e do discurso. Portanto, não podemos desconsiderar que qualquer alteração provocada no corpo implica um questionamento da subjetividade e da identidade: qualquer alteração introduzida em sua configuração é sintoma ou efeito de configurações discursivas.

O acontecimento histórico que dá ensejo à releitura de Riemer tem lugar após essa reconfiguração. Situando-se esse acontecimento, devemos dizer que se trata de um movimento social, surgido em Toronto, no Canadá, em 2011, o “SlutWalk”, desencadeado pela declaração de um policial, Michael Sanguinetti, que justificou o estupro de uma jovem no campus da universidade com o enunciado “As mulheres devem evitar se vestirem como vadias para não serem vítimas”. O fato de o ônus do crime ser imputado à vítima e não ao agressor causou revolta e deu ensejo ao movimento que se disseminou por inúmeros países. Tal movimento encontrou eco no Brasil, estendendo-se a várias cidades, dentre elas, Maringá, no Paraná. Desnudas, muitas das manifestantes reivindicavam o direito ao próprio corpo.

O cartaz que ora tomamos como objeto de análise faz eco ao movimento, entrando em relação parafrástica com os enunciados inscritos na pele e nos cartazes empunhados pelas participantes do movimento.

O acontecimento histórico que se inscreve em uma rede discursiva e, com isso, faz da designação pejorativa “vadia” a autodesignação que as manifestantes escrevem no próprio corpo passa a significar de maneira distinta, pois inscreve-se em uma formação discursiva oposta àquela na qual se inscreve o policial Sanguinetti. A partir desse acontecimento, os sentidos em torno da exposição do corpo feminino antes relegados a âmbitos nos quais preponderava o desejo masculino ou a nutrição infantil tomam lugar em uma rede parafrástica feminista e passam a fazer sentido em direção à tomada do próprio corpo pelo sujeito-mulher. Potencialmente perigosa a partir de então, a nudez passa a ser objeto de censura, o que não acontece no âmbito da arte de Delacroix, por exemplo.

A releitura do quadro de Delacroix, realizada pela artista feminista, converte a atividade coletiva gestual e vocal do movimento em imagem. Duas materialidades distintas concretizam um mesmo processo discursivo, causando, no entanto, diferentes efeitos de sentido. A convocação da obra de Delacroix ressoa de forma opaca na retomada feita pelas ativistas, o que se evidencia no efeito metafórico que toma uma revolução – a francesa – por outra – a feminista. Se as duas obras colocadas em relação reiteram alguns efeitos de sentido, também estão sujeitas ao equívoco. A relação imaginariamente direta e transparente entre a obra de Delacroix e o cartaz de Riemer desfaz-se imediatamente se considerarmos suas condições de produção.

Sabemos que a evocação da liberdade, personificada na mulher com os seios desnudos que empunha a bandeira da França no quadro de Delacroix, diz respeito às palavras de ordem da Revolução Francesa: *égalité, fraternité et liberté* (igualdade, fraternidade e liberdade). Naquele momento, a liberdade fazia parte dos ideais burgueses e, entre outros sentidos possíveis, desembocava em uma liberdade específica, a liberdade de mercado. Os seios desnudos da mulher, então, além de relacionados ao âmbito da estética – âmbito no qual a nudez feminina é não somente tolerada, mas exaltada –, encarnam o próprio ideal. No entanto, o ideal de liberdade feminina estava longe dos objetivos da Revolução Francesa, a qual se configurava essencialmente como androcêntrica e patriarcal. Logo, a nudez refere-se antes a uma entidade que encarna o ideal de liberdade do que à liberdade das mulheres. Notemos que, no quadro, há somente uma mulher, a qual só toma a frente na batalha (e o centro do quadro) – ela guia o povo – por ser uma entidade acima da divisão de gênero: ela representa um ideal, tal como Têmis, a deusa da justiça na mitologia grega. Logo, acima de mortais e apartada das relações de gênero, a nudez da “Liberdade” é exaltada.

Ao nos depararmos com o cartaz produzido por Riemer, o estranhamento é imediato: mesmo tendo relação visual estreita com uma consagrada obra de arte do Romantismo, a relação entre a imagem e a inscrição “2ª Marcha das Vadias de Maringá” proíbe a evocação de qualquer figura mítica que pudesse vir a justificar a nudez e falta de especificação de gênero frente à sociedade ocidental cujos valores conservadores quanto às liberdades individuais continuam vigorando. A figura feminina central que, no quadro, é a liberdade, apesar da semelhança física e do fato de figurar igualmente no centro do cartaz, neste não empunha a bandeira da nação vencedora, tampouco toma os ares de uma deusa, pelo contrário, sua vestimenta inclui um lenço vermelho – cor relacionada no imaginário ocidental moderno ao comunismo – no cabelo e calça – vestimenta classicamente masculina que, apesar de ser usada por mulheres desde o final do século XIX, não costuma figurar em representações femininas míticas. Além disso, a bandeira que empunha tem o símbolo do feminino e, ao centro, um punho cerrado, símbolo clássico dos revolucionários marxistas. Se a liberdade, no quadro, é aquela amplamente desejada pelo “povo”, no cartaz, a liberdade está ao lado das mulheres em relação aos homens.

Nesse ponto, vale notar que o “povo”, no quadro, é representado somente por homens que se colocam atrás de sua guia mítica, o que reforça a impressão de que, na obra de Delacroix, não se trata de uma liberdade voltada a mulheres. Já no cartaz, o “povo” é composto por mulheres e não quaisquer mulheres, são figuras que, como já dissemos, deram grande contribuição à luta feminista. Apesar de as formulações imagéticas em questão serem muito semelhantes, em uma a nudez não é motivo de censura, mas na outra, sim. O estranhamento é maior ainda considerando-se que um quadro que data do século XIX não tenha sido motivo de censura enquanto o cartaz de 2011 tenha sido censurado. Essa dissimetria entre a repercussão de obras que mantêm relação tão estreita não está, portanto, localizada nas imagens em si, mas, como defende Quevedo (2012), nas relações histórico-ideológicas coladas às imagens. Podemos, então, dizer que, produzidas em momentos históricos diferentes, sob posições distintas, as duas imagens produzem efeitos de sentido diferentes, embora alguns desses efeitos sejam reiterados.

No cartaz da artista feminista, temos a formulação da mulher, de seios desnudos, num campo de batalha, assim como na pintura de Delacroix, empunhando uma bandeira na mão direita e, na esquerda, uma arma. Entretanto, há um deslocamento de sentido, provocado por alterações que ocorrem entre o quadro original e sua releitura, o que produz um novo efeito. Já citamos algumas dessas alterações, como o fato de as personagens do quadro original, no cartaz, serem substituídas e identificáveis como integrantes de uma frente feminista; a bandeira tricolor da Revolução Francesa, símbolo carregado de emoção e orgulho pelos

franceses, é substituída, na releitura por outra, símbolo do movimento das vadias: um punho fechado – ligado classicamente às lutas de esquerda, emoldurado pelo espelho de Vênus, ligado à luta feminista em si; a personagem principal do cartaz veste calças e não saia – atente-se que pragmaticamente o uso de calças dificultaria um possível estupro; discursivamente, parece apontar para uma hibridez ou androgenia que expõe uma contradição, um conflito que divide o sujeito em dois, masculino e feminino. Existem outras alterações que apontam para um deslocamento de sentidos no processo metafórico, como o espaço geográfico não ser o mesmo em uma e outra obra: no cartaz, vemos elementos geográficos que apontam para a região em que acontece a Marcha, como a presença de coqueiros e da Catedral de Maringá, Nossa Senhora da Glória; no quadro de Delacroix, o homem encontra-se desnudo – o que poderia significar vulnerável, despido de dignidade – na releitura, ele encontra-se vestido, condição que interdita tal interpretação, restituindo-lhe a dignidade, embora continue vencido.

Essas alterações visíveis a uma observação relativamente rápida, no entanto, apontam para um deslocamento que se opera no nível vertical do interdiscurso e não somente na superfície discursiva. Tomemos o título do quadro – “A liberdade guiando o povo” – como o enunciado que governa as duas formulações, a da obra plástica de Delacroix e a do cartaz concebido por Riemer. Ora, as designações “liberdade” e “povo” são, considerando-se a relação entre as duas obras, profundamente opacas. Quem é o povo em nome de que a Revolução Francesa ergue suas palavras de ordem? Quem é o povo que, no cartaz feminista, deixa-se guiar pela mulher de seios desnudos? De pronto, os sentidos evocados pelo substantivo “povo” em uma e outra obra parecem ser contraditórios entre si. De fato, a designação “povo” tal como ecoa na obra de Delacroix incide no cartaz como algo discrepante em relação ao que está sendo dito: ora, os revolucionários franceses dos séculos XVIII e XIX não estavam preocupados com as liberdades individuais das mulheres, tanto que elas nem eram sujeitos envolvidos diretamente na luta por igualdade, fraternidade e liberdade, seu papel era, se não de todo, quase completamente passivo em relação à revolução essencialmente patriarcal. Logo, um saber que advém de uma rede de memória predominantemente liberal e patriarcal incide verticalmente como pré-construído em uma formulação cuja filiação ideológica, ao menos explícita, é contrária: de esquerda – o que é formulado no punho cerrado da bandeira – e feminista, o cartaz evoca verticalmente sentidos que fazem colapsar sua própria inscrição. Contraditória, a formulação, ao mesmo tempo em que acusa a sociedade predominantemente capitalista e patriarcal, retoma seus ideais. Coisa semelhante parece acontecer com a designação “liberdade”.

Na acepção do senso comum, a “liberdade” é tomada como plena, muito próxima dos sentidos que são evocados pela palavra “autonomia”. No entanto, em relação à memória discursiva atrelada ao acontecimento

histórico da Revolução Francesa, a designação “liberdade” é profundamente opaca. O período de dominação napoleônica que sucedeu a Revolução marca a transição de um sistema político-econômico mercantilista, atrelado fortemente à Igreja Católica, para um sistema liberal, que, não obstante, direcionava seu ideal de liberdade para uma liberdade em relação à igreja e principalmente para a *liberdade de mercado*. Ora, apesar de o liberalismo estar centrado culturalmente nas chamadas liberdades individuais, foi somente a partir do século XX que essas liberdades foram sendo paulatinamente reconhecidas em relação às mulheres. A liberdade essencialmente masculina deriva na reivindicação de liberdade feminina da Marcha das Vadias. Entretanto, essa liberdade é especificada no cartaz: “Direito ao corpo – nem marido, nem estado, nem religião – meu corpo só pertence a mim – É hora de voltarmos às ruas!”. Tomando para si a posição ativa na luta por direitos individuais, as mulheres, no cartaz, nivelam-se à imagem feminina mítica da Liberdade, esta, no cartaz, não mais o ideal etéreo masculino, mas uma mulher que toma para si a posição de enfrentamento, o que é reforçado pelas armas que ela e suas companheiras empunham.

Sentidos advindos de diferentes regiões do interdcurso incidem em uma mesma materialidade, o que se constitui como sintoma de que algo falha na tentativa de depor os ideais androcêntricos do Ocidente. Todavia, a retomada de saberes liberais e patriarcais, longe de solapar os ideais da marcha feminista, faz que outros efeitos de sentido emergam. Se, no cartaz, vemos saberes filiados a redes de memória que podemos dizer opostas, como aqueles evocados pelo símbolo marxista do punho cerrado e os relativos ao próprio quadro de Delacroix e à Revolução Francesa, esses saberes não são linearizados de forma a sobrepor-se, mas apontam para o equívoco.

Althusser (1985) define a luta de classes como essencialmente *dissimétrica*; Pêcheux (1988), por sua vez, defende que o interdcurso é o todo complexo *com dominante* das formações discursivas. Ora, essas duas definições convergem em um ponto: na prática, a relação de forças antagônicas da sociedade é desigual, o que significa dizer que há sempre um polo dominante; da mesma forma, no discurso, as diferentes FD que governam as filiações dos sujeitos não têm força igual, pelo contrário, há sempre um discurso dominante. Dessa forma, a retomada do quadro de Delacroix, bem como a formulação verbal do cartaz, a qual remete às liberdades individuais relativas, desta vez, ao corpo feminino, são índice da filiação ao discurso liberal dominante. Apesar de a bandeira empunhada pela mulher ao centro do cartaz remeter a saberes advindos de uma FD de esquerda, os elementos hoje dominantes retomados da Revolução Francesa sobrepõem-se ao símbolo marxista. No entanto, ainda assim, a sociedade liberal brasileira *censura* o cartaz.

A releitura funda-se numa intertextualidade que subverte o texto original, produzindo um outro efeito

de sentido, pois se liga a uma outra filiação que, embora liberal, opõe-se ao discurso machista. Tem-se uma retomada histórica que produz o diferente: há portanto, um trabalho de leitura que, evocando a memória do acontecimento histórico, figurativizado na pintura de Delacroix, parece autorizar a leitura de que o ideal do movimento da Marcha das Vadias é comparável ao ideal de liberdade da Revolução Francesa. Isso é possível pela manutenção do processo de metaforização: mulher por liberdade. É ele que evoca nossa memória e insere o texto (visual) numa genealogia visual (cf. Courtine, 2006), produzindo uma outra leitura, a de crítica ao poder androcêntrico que sustenta a discriminação, e também a luta pela liberdade individual da mulher e pelo direito ao seu corpo, ainda que essa luta inscreva-se em uma rede de saberes capitalistas. Vemos aqui como um acontecimento (histórico e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória, citando Pêcheux (2007); no caso, a memória dos movimentos feministas. Diz o autor:

Essa negociação entre o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória poderia bem, com efeito, colocar em jogo em nível crucial uma passagem do visível ao nomeado, na qual a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar, tocamos aqui no efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito (Pêcheux, 2007, p. 51).

Essa recitação do mito, na imagem analisada, supõe o ideal da liberdade, representado pela mulher, uma ativista feminista. A rigor, em sua defesa de ideais liberais, a Marcha das Vadias estaria em consonância com a sociedade capitalista liberal, mas ainda assim o cartaz foi censurado no Facebook! Por que a censura não se opera no quadro de Delacroix, mas incide no cartaz de Elisa Riemer? Por que lá é permitido e aqui não? Por que um é considerado obra de arte e o outro panfletagem de um movimento que se contrapõe à hegemonia masculina de forma radical? Novamente, o trabalho da memória na superfície discursiva não é transparente e joga na multiplicidade: se, por um lado, a Marcha das Vadias está em consonância com as liberdades individuais superficialmente instituídas no mundo ocidental desde a revolução francesa, essa memória se esburaca em torno de acontecimentos históricos inscritos ou não na continuidade discursiva das redes de saberes liberais. Desde a Revolução Francesa, que instituiu a dominância do modo de produção capitalista, vários acontecimentos, como as ditaduras na América Latina, as duas grandes guerras, entre outros, dão indícios de que os sentidos da “liberdade” do capitalismo, tomada como plena, escapam e derivam para outra coisa, essencialmente a *liberdade de mercado*.

Ao retomar, via releitura do clássico quadro de Delacroix, o ideal de liberdade tal como era preconizado na



Figura 4. Segundo cartaz da Segunda Marcha das Vadias de Maringá.

Figure 4. Second poster for the 2nd SlutWalk in Maringá.

Revolução Francesa, o cartaz feminista traz à superfície a errância a que está submetida essa “liberdade”. Se a liberdade de mercado pressupõe a passividade da maior parte dos sujeitos sociais, não é isso que o cartaz de Riemer suscita, mas o contrário: ao convocar as mulheres para a luta pela “liberdade” que se especifica pela inscrição “Direito ao corpo”, supõe um papel ativo em relação ao que reivindicam. Em outras palavras, o ideal liberal “original”, digamos assim, não é bem-vindo, pois é capaz de causar agitação nas redes de filiação, arrancando os indivíduos, nesse caso, as mulheres, de sua passividade e alçando-os/as à condição de “senhores/as” do próprio corpo. Eis a obscenidade a ser censurada do cartaz da 2^a Marcha das Vadias de Maringá.

A censura na rede social Facebook, sabemos, é feita na maior parte das vezes por demanda de usuários, ou seja, apesar de seu mecanismo ser automático, ele responde, a partir do momento em que são os sujeitos usuários da rede que solicitam censura, à ideologia, submetendo-se, portanto, ao equívoco. A demanda de censura para o cartaz de Riemer desloca os sentidos de uma ação pública potencialmente perigosa para o *status quo* para a nudez, motivo da maioria das censuras operadas de fato na rede social. Como na sociedade

ocidental androcêntrica os seios, parte da anatomia feminina, são motivo de decoro, esse decoro estende-se à rede social, a qual, por sua vez, se exime da responsabilidade de tirar do ar arbitrariamente o elemento de divulgação de um ato que defende a “liberdade”, ainda que os sentidos dessa liberdade sejam, como já dissemos, opacos. No entanto, a censura equívoca que se dirige a algo que não é o que realmente é motivo de “alerta” para a sociedade patriarcal desliza na tomada de posição feita pelas ativistas, na Figura 4.

De maneira criativa e recorrendo ao humor, a artista responde à censura, na releitura que faz de sua própria releitura embargada. Ao invés de seios desnudos, aparece o estranho, algo que vem de um outro lugar: a tarja da censura que, na sua transparência inusitada, oposta à tarja negra constantemente utilizada principalmente na televisão para esconder a nudez, deixa à mostra um peitoral masculino que obedece aos padrões estéticos da atualidade, em oposição aos seios não modificados da pintura de Delacroix e do cartaz anterior de sua autoria. O trabalho simbólico de (re)configuração andrógina da personagem (real) do cartaz intensifica o masculino: ao corpo proibido da mulher sobrepõe-se o corpo permitido do homem. A tarja ressignificada pelo feminino não interdita, mas revela não o que não se pode ou não deve ver, mas o que se pode e deve ver. Nesse ponto de excesso, a falta do feminino que se estabelece revela o engodo através do qual a ideologia impõe seu apagamento (do feminino). Agita-se a rede de memória, esburaca-se! Esse apagamento, no entanto, pela via do humor, acaba por expor mais ainda a nudez feminina (oculta) e o ideal de liberdade atrelado a ela no cartaz de Riemer. Sob a imagem masculina, o feminino trabalha discursivamente no equívoco que faz a censura tal como perpetrada pela rede social impossível no segundo cartaz.

Referências

- ALTHUSSER, L. 1985. *Aparelhos Ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 10^a ed., Rio de Janeiro, Graal, 128 p.
- COURTINE, J. 2006. *Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública*. São Carlos, Claraluz, 160 p.
- ERNST-PEREIRA, A. 2007. Corpo, discurso e subjetividade. In: F. INDURSKY; M.C. FERREIRA (org.), *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos, Claraluz, p. 135-144.
- FOUCAULT, M. 2014 [1976]. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 24^a ed., São Paulo, Paz e Terra, 220 p.
- PÊCHEUX, M. 2007. Papel da memória. In: P. ACHARD, *O papel da memória*. 2^a ed., Campinas, Pontes Ed., p. 49-57.
- PÊCHEUX, M. 1988. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, UNICAMP, 317 p.
- QUEVEDO, M.Q. 2012. *Do gesto de reparar à (a) gestão dos sentidos. Um exercício de análise da imagem com base na Análise do Discurso*. Pelotas, RS. Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Pelotas, 253 p.
- SONTAG, S. 1987. *A vontade radical: estilos*. São Paulo, Cia das Letras, 296 p.

Submetido: 26/10/2016

Aceito: 27/06/2017