



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

VICTORIA BERNARDINO COELHO

**VIOLÊNCIAS ENCENADAS: EFEITOS DE UM PROCESSO DISCURSIVO
MATERIALIZADO NO INSTAGRAM**

**CAMPINAS,
2021**

VICTORIA BERNARDINO COELHO

**VIOLÊNCIAS ENCENADAS: EFEITOS DE UM PROCESSO DISCURSIVO
MATERIALIZADO NO INSTAGRAM**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientadora: Greicy Cristina da Costa

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Victoria Bernardino Coelho e orientada pela Profa. Dra. Greicy Cristina da Costa.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C65v Coelho, Victoria Bernardino, 1997-
Violências encenadas : efeitos de um processo discursivo materializado no
instagram / Victoria Bernardino Coelho. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Greciely Cristina da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Femicídio. 2. Análise do discurso. 3. Discurso digital. 4. Imagens
encenadas. 5. Hashtag. I. Costa, Greciely Cristina da, 1980-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Staged violences : effects of a process materialized discursive on
instagram

Palavras-chave em inglês:

Feminicide

Discourse analysis

Digital discourse

Staged images

Hashtag

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestra em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Greciely Cristina da Costa [Orientador]

Cristiane Pereira Costa Dias

Caciane Souza de Medeiros

Data de defesa: 31-03-2021

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7676-4363>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7327107455668366>

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a Dr^a Greiciely Cristina da Costa
Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (UNICAMP)

Prof^a Dr^a Cristiane Pereira Costa Dias
Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (UNICAMP)

Prof^a Dr^a Caciane Souza de Medeiros
Departamento de Letras Clássicas e Linguística (UFSM)

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-graduação do IEL.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu primo Willy (in memoriam) por incentivar meus estudos quando eu ainda era bem pequena e pelo tempo que gastou me ensinando sem cobrar nada por isso.

*Levanto a minha voz não para que eu possa
gritar,mas para que aqueles sem voz possam
ser ouvidos.*

Malala Yousafzai

AGRADECIMENTOS

*Eu só quero agradecer,
nada mais
O que nem imaginei,
Tu me dás
Não consigo entender
Mas eu posso agradecer*

Expressão Vocal

Lembro exatamente do dia que atualizei o site do Labjor pela vigésima vez até ver o resultado: eu tinha sido aprovada no mestrado. Daquele dia até agora, enquanto escrevo meus agradecimentos e ajusto os últimos detalhes para a defesa, eu tenho visto Deus. A Ele a honra e a glória por caminhar ao meu lado e guiar cada detalhe da minha existência. E a todos os encontros que Ele possibilitou nesse, e em tantos outros trajetos que me moldaram em quem eu sou hoje.

Agradeço à Greci, por iluminar cada passo dessa jornada. Sua luz, nos mais diferentes sentidos, possibilitou que cada página desse trabalho fosse escrita. Obrigada por dar força às minhas formulações, por acreditar muito nesse estudo, mas mais que isso, por acreditar em mim. Se um dia, eu ocupar o lugar de orientadora, que eu consiga retribuir aos meus alunos, ao menos um pouco do que você me proporcionou. Não tenho dúvida, eles serão extremamente abençoados.

Às queridas Cris e Caci, uso apelidos porque a escuta atenta e generosa das duas tornou a banca de qualificação um espaço acolhedor e afetuoso. Esse trabalho tem muito de cada uma de vocês.

À Alessandra e Andressa, que esclareceram toda e qualquer dúvida que surgia desde o primeiro dia que entrei no Labjor, vocês são imprescindíveis.

À Unicamp e ao Labjor por viabilizar encontros que me fizeram transcender. Desses encontros destaco Maria, uma mulher forte e que me ensinou tanto, gratidão por toda parceira. À Luciana pela estadia em Campinas, pelo café gostoso e conversa boa. À Milena pelas trocas tão ricas sobre mulheres e seus corpos. À Cibele e Mairon que, de uma carona informal, fizeram da volta para casa um momento leve. Ao Clevis, pelas indicações de leituras e por ajudar sempre que preciso. À Thaís, por ser minha irmã da vida, minha companheira de estudos, desabafos e motivação. Este trabalho tem muito dela e das orações que ela sempre fez questão de fazer por mim.

À Luciana, que dividiu um apartamento comigo, e fez dele um lar seguro. Ouviu todas as minhas histórias do mestrado, minhas inquietações, a insegurança de não saber o que fazer, para onde ir e por sempre, com uma voz mansa, dizer: vai dar certo, amiga. E deu!

A cada pessoa da minha família, em especial, à minha avó Ana que sempre orou por mim. Aos meus pais, Gladiston e Sandra Marcia, por possibilitarem uma vida sempre boa e educação de qualidade. À minha irmã, Ana Lara, por ser um espelho da minha alma. Obrigada, por acreditarem e torcerem por mim mesmo que de longe. Vocês são a certeza que eu sempre tenho para onde voltar.

A Carlos Henrique, meu melhor amigo e apoiador. É incrível dividir a vida com alguém que acredita tanto na gente.

A todos os meus amigos, mas principalmente as meninas do Pra Sempre: Livia, Lorena, Lorenza, Sara e Amyne, anjos na minha vida, obrigada por torcerem por mim e me amarem mesmo com a distância.

Aos professores e professoras que atravessaram meu caminho e acreditaram que eu podia sempre mais. Em especial Arlete Cruz e Andreia Moura, vocês despertaram em mim o amor pela leitura e pela escrita.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento (Código de Financiamento 001).

RESUMO

Este estudo busca compreender como se constituem, formulam e circulam imagens de violência contra a mulher representadas de distintos modos na rede social *Instagram*. Amparadas pela análise de discurso, tomamos uma série de imagens, compreendendo-as como materialidade discursiva, recortadas e inseridas em blocos que tratam como essas mulheres e os discursos sobre elas foram historicizados e são significados na rede. Por esse movimento apreendemos os sentidos de violência, pelos estudos das leis de proteção à mulher, pelas imagens em circulação, pela formulação de legendas e comentários nas redes. Refletimos sobre a violência contra a mulher e seus desdobramentos por diferentes modos e lugares por meio dos estudos de gênero. Do ponto de vista discursivo, estudamos o modo como a mulher foi sendo constituída e posta em um lugar de naturalização de sentidos. Em relação ao digital, pela prática do discurso eletrônico e pelo processo de produção de sentidos, tomamos o *Instagram* como um objeto simbólico, nessa perspectiva apreendemos as funcionalidades da rede e nos dedicamos a compreender a *hashtag* em funcionamento, sendo ponto central a *#feminicidio*. Com isso feito, nos dedicamos à análise dos recortes que foram feitos por blocos nomeados de imagem encenada, não-encenada e sublimada. Em cada uma delas, analisamos o modo como a mulher em situação de violência foi sendo significada, assim como aquilo que não vimos dessas imagens, mas que estavam lá; encontramos brechas, equívocos, dizeres cristalizados e repetidos. A partir dessas imagens formulamos a noção de violências encenadas, compreendendo que nos três blocos tratamos dessa noção, apesar de analisarmos materialidades discursivas que significam a mulher em situação de violência de distintas formas. Em todos os modos de significação lidamos com ajustes de cenas em que a encenação dessas imagens ocorre de diferentes modos, na tensão daquilo que, ao mesmo tempo que apaga os sentidos de violência, produzem identificação. Compreendendo que nesse espaço de reflexões, o digital não pode ser tomado como pronto, fechado em si mesmo, já que tratamos de um lugar onde os sentidos se dispersam e as mudanças ocorrem a passos lentos. Nos dedicamos, dessa forma, na busca por refletir esses crimes de ódio e, principalmente, desnaturalizá-los, abrindo assim, espaços outros de significação, formas de (re)pensar a mulher em situação de violência, não na ilusão da transparência, mas compreendendo o jogo da contradição que constituem essas imagens e esses discursos em circulação. Nos movemos na busca por romper efeitos de sentido cristalizados, para isso, topamos com o real da violência e a dureza dos números, do horror que atravessa cada imagem, cada mulher. Consideramos que as redes sociais possibilitam novos espaços de debate social, ao possibilitar novas reflexões sobre a violência contra a mulher por meio de lugares e formas outras de significá-las.

Palavras-chave: feminicídio; discurso; digital; imagem; *hashtag*.

ABSTRACT

This study sought to understand how they constitute, formulate and circulate images of violence against women represented in different ways on the social network Instagram. Supported by discourse analysis, we took a series of images, understanding them as discursive materiality, cut out and inserted in blocks that deal with how these women and the speeches about them were historized and are meant in the network. Through this movement, we apprehended the meanings of violence, by studying the laws that protect women, by circulating images, by formulating subtitle and comments on Instagram. We reflected on violence against women and its consequences in different ways and places through gender studies. From the discursive point of view, we studied how the woman was being constituted and placed in a place of naturalization of meanings. In relation to digital, the practice of electronic discourse and the process of producing meanings, we take Instagram as a symbolic object, in this perspective we apprehend the functionalities of the networks and dedicate ourselves to understanding hashtag as a function, being the central point, the # feminicide. With that done, we dedicate ourselves to the analysis of the cutouts that were made by blocks named staged, non-staged and sublimated image. In each of them, we analyzed the mood as the woman in a situation of violence was being signified as well as, what we did not see from these images, but that were there, we found loopholes, mistakes, crystallized and repeated sayings. From these images we formulate the notion of staged violence, understanding that in the three blocks we deal with this notion, despite analyzing discursive materialities that signify women in situations of violence in different ways, in all modes of meaning we deal with adjustments of scenes in which the staging of these images occurs in different ways in the tension of that which, at the same time that erases the senses of violence, produces identification. Understanding that this space of reflections cannot be taken as ready, closed in on itself, since we are dealing with a place where the senses are dispersed and changes occur with slow steps. We dedicate ourselves in this way, in the search to reflect these hate crimes and mainly, to denaturalize them, thus opening other spaces of meaning, ways of rethinking women in situations of violence, not in the illusion of transparency, but understanding the game of contradiction that constitute these images, these discourses in circulation. We move in the search to break these crystallized sense effects for that, we come across the reality of violence and the hardness of numbers, the horror that cross each image, each woman. We believe that social networks enable new spaces for social debate, by enabling new reflections on violence against women through places and other ways of meaning them.

Keywords: feminicide; discourse; digital; image; *hashtag*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I — DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHER.....	21
1.1 A MORTE DE MULHERES POR QUESTÕES DE GÊNERO.....	21
1.2 LEI MARIA DA PENHA.....	27
1.3 LEI DO FEMINICÍDIO.....	33
1.4 A PRÁTICA DO DISCURSO ELETRÔNICO PARA PENSAR A <i>HASHTAG</i>	41
CAPÍTULO II — DO DISCURSO DIGITAL.....	44
2.1 O DIGITAL EM FUNCIONAMENTO PELA LÓGICA CAPITALISTA.....	45
2.2 O INSTAGRAM E SUAS FUNCIONALIDADES.....	49
2.3 SENTIDOS DE VIOLÊNCIA NA REDE E SEUS EQUÍVOCOS.....	53
2.4 MEMÓRIA DISCURSIVA E TEXTUALIDADES SERIADAS.....	71
2.5 #FEMICÍDIO: A <i>HASHTAG</i> COMO PONTO DE PARTIDA.....	75
CAPÍTULO III — IMAGENS EM FUNCIONAMENTO.....	81
3.1 FOTOGRAFIA, IMAGEM E SEUS DESLOCAMENTOS.....	81
3.2 IMAGENS RECORTADAS EM BLOCOS.....	83
3.3 FOTO ENCENADA: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE VÍTIMA.....	87
3.4 COMENTÁRIOS COMO GESTOS DE INTERPRETAÇÃO.....	95
3.5 FOTO NÃO-ENCENADA: A VÍTIMA E SUA IMAGEM.....	98
3.6 IMAGEM SUBLIMADA: A AUSÊNCIA E O REAL DO FEMINICÍDIO.....	105
3.6.1 CASO MARIANA: UMA HISTÓRIA SOBRE FEMINICÍDIO.....	113
3.6.2 DO RETORNO AO DISCURSO “BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO”.....	114
3.7 SOBRE O DISCURSO DE CULPABILIZAÇÃO.....	115
3.8 TENSÃO ENTRE DE-SIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	133

INTRODUÇÃO

Em 2016, ainda na graduação, topamos com uma imagem de guerra, em que o horror significava uma imagem; desde então, o modo de olhar o mundo mudou. Amparadas nas leituras de Sontag, um primeiro artigo foi escrito sobre o impacto que a disseminação de imagens de guerra pelos veículos de comunicação geravam nos espectadores. O que não esperávamos era que sairíamos desse trabalho com mais perguntas do que respostas. Sontag (2004) afirma que narrativas podem até levar à compreensão, mas fotos perseguem, e isso de certo modo se refletia na inquietação que nos suscitava tantas perguntas.

Quando começamos a escrever o projeto de mestrado não fazíamos ideia da proporção que a inquietação, fruto daquele artigo do início da graduação, e tantas outras imagens, que chamamos de imagens de crise, nos apreenderiam e nos paralisariam algumas vezes durante o percurso de pesquisa. Todavia, essa mesma inquietação e essas mesmas imagens, por outro lado, geraram um deslocamento; nos movemos, talvez como nunca antes, em busca de compreensão daquilo que tanto nos incomodava a respeito da formulação e da circulação de determinadas imagens.

Assim, a proposta inicial dessa pesquisa se concentrou em compreender os efeitos das imagens de crise que, em um primeiro momento, foram nomeadas como um tipo de imagem capaz de abranger qualquer questão que tivesse como principal efeito e palavra-chave: a crise. Imagens que teriam como ponto predominante: violências, tragédias, miséria e seus desdobramentos. Em um segundo momento, outro ponto foi a proposta de observar essas imagens em funcionamento nas redes sociais, tendo como dispositivo teórico-analítico a Análise de Discurso¹.

Unimos todas essas pretensões em um projeto de 15 páginas de Word. Quando começamos a olhar para cada imagem nomeada de imagem de crise, no momento em que perpassamos cada rede social, quando o primeiro texto de análise de discurso foi lido, chegamos a algumas questões que pediram reflexão e pé no chão: dois anos era pouco, a análise de discurso era uma teoria até então desconhecida, e se mostrava complexa e crucial; e as redes sociais se apresentavam como um mundo de possibilidades. Era preciso recortar. Interpretar não era bem assim, texto não era só aquilo e o discurso é efeito de sentidos. Ao longo do trabalho vai ser possível

¹ Essa dissertação se inscreve no quadro de trabalhos desenvolvidos no âmbito do Projeto Fapesp “Imagens da Cidade: Discurso e Produção de Conhecimento” — Processo 2018/26073-8 — coordenado pela Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa, pesquisadora do LABEURB/UNICAMP.

compreender os percursos traçados, levando-se em conta o porquê deste ter sido feito assim não de outro modo. E que sim, poderia ser construído de outras maneiras.

De acordo com uma pesquisa realizada em 2019, pela agência *We Are Social* e a plataforma *Hootsuite*, os brasileiros dedicam mais de nove horas ao uso da internet. O acesso constante coloca o Brasil em altas posições de *rankings* ligados ao uso das mídias sociais. Os brasileiros ocupam o terceiro lugar como o povo que mais passa tempo nas redes.

Nesse contexto de números expressivos, observamos que, entre as redes sociais mais consumidas na atualidade, a formulação e circulação de imagens em excesso se destaca. O que nos remete ao que Aubert e Haroche (2013) pontuam sobre a sociedade atual ser marcada pelo exagero de imagens, pois, para os autores, “o invisível tende a significar o insignificante, e, mais, o inexistente” (p. 13). Desse modo, há uma demanda crescente por aplicativos, tecnologias e práticas voltadas a tornar visíveis sujeitos, políticas, programas e ações, ao mesmo tempo em que há uma injunção à visibilidade de si, aumentando as estratégias de exibição. Uma midiaticização permanente que concerne a um regime de visibilidade próprio de nosso tempo. E, neste caso, fica explícita a relação entre redes, mídias sociais e imagem, lugares que ocupam a prerrogativa do *quanto mais, melhor*.

É importante ressaltar o modo como as redes têm sido compreendidas com o passar do tempo, sendo possível dizer que as redes sociais possibilitam novos espaços do debate social, sejam esses espaços de saturação de uma questão, ou de provocação de novas reflexões. É importante frisar também que, ao tratar do exagero referente à grande quantidade de imagens em circulação, estamos considerando a imagem como materialidade discursiva — em funcionamento no social — que tem como especificidade a circulação nas redes sociais, no digital. Essa circulação de imagens que tem como ponto de partida o exagero é uma questão que buscamos (re)pensar, assim como deslocar o modo como as imagens no digital se constituem, se formulam e circulam por meio de um já dado, naturalizado da relação entre imagem e quantidade. Uma maneira de compreender a natureza discursiva de algumas dentre essas imagens.

Ao longo do trabalho, vamos buscar compreender essas imagens por meio dos vestígios de seu processo discursivo de significação, e não só por aquilo que sobra, mas principalmente pelo que falta ou falha na produção de um regime de visibilidade marcado pelos efeitos de sentido ligados à crise, ao impacto, ao choque, à sensação.

Medeiros (2014), por meio de um processo de interpretação complexo, tem buscado refletir sobre os efeitos de sentido ligados à sensação, tendo como questão inicial as condições de produção da sociedade em que estamos inseridas, sendo constituídas. E uma dessas formas de constituição da sociedade capitalista se materializa pelo complexo da sensação, questão que está atrelada ao modo como os sujeitos, usuários da rede, do ponto de vista do nosso trabalho, são atravessados, se significam. Para a autora, a sensação tem sido compreendida como marca discursiva, ideológica, fato social, materializados na história, no aqui e agora “das materialidades que habitam e navegam por territórios em rede de limites aparentemente ilimitados” (MEDEIROS, 2014, p. 19).

Por aquilo que se impõe e não se limita às redes, a sensação, enquanto um efeito de sentido, se produz e se reproduz, na medida em que as imagens e o modo como são formuladas e circulam são atravessadas por “uma relação de gestos que trabalham na interface da reprodução e da falha” (MEDEIROS, 2013)², e, também, por

[...] um funcionamento complexo, e discursivo, que está presente, mas vem sendo edificado astuciosamente de modo que sejamos afetados de tal forma, como sujeitos, a ponto de não visualizarmos escape, no máximo, criamos gestos de resistência que nem sempre emergem na coletividade em meia à calcificação de sentidos pré-construídos que privilegiam uma visão de mundo hegemônica e mercadológica. (MEDEIROS, 2014, p. 16)

É no lugar da falha que nos demoramos compreendendo aquilo que está lá, mas que não nos damos conta, ou que, pelo silêncio, sucumbimos. Todavia, o contrário à falha, materializada pela ilusão da transparência, “é componente essencial para que haja um lugar discursivo estabelecido para sentidos cristalizados ideologicamente” (MEDEIROS, 2014, p. 11).

Dessa forma, inspiradas nos estudos de Medeiros (2014), principalmente na maneira como a autora analisa a relação entre discurso, rede, mídia e imagem da perspectiva da Análise de Discurso, situando a imagem como materialidade discursiva, apreendemos a sensação como “parte do processo de formulação e, logo em seguida, como produção de efeitos de sentidos filiados à nossa história” (MEDEIROS, 2014, p. 217). Isso porque a autora propõe que a sensação seja deslocada do campo da percepção para o campo discursivo, que se institui em nossa sociedade com um modo “de estar “lá”, de existir, “e de superlativizar sentidos o tempo todo,

² Citação apresentada na Conferência Língua e Mídia pela Profa. Dra. Caciane Medeiros (UFSM) no módulo IV da “I Jornada de Formação de Jovens Pesquisadores”, promovida pelos Programas de Extensão do Laboratório Corpus (PPGL — CAL) e do Centro de Documentação e Memória (UFSM — Silveira Martins) transmitida pelo Youtube.

cada vez mais e por meio de dois processos discursivos simultâneos: o de formulação e de interpretação” (MEDEIROS, 2014, p. 228).

Diante do exposto acima, acrescentamos ao percurso de pesquisa mais um processo discursivo: o de recorte, de modo que chegamos em uma rede social específica, o *Instagram*, rede que tem por base e é movida por imagens, e afinamos o vasto universo de imagens de crise para uma específica: imagens de violência contra a mulher, por meio do *feed* da *#feminicidio*. Com isso, nos concentramos em traçar um caminho em busca da compreensão dos efeitos que esse tipo de imagem produz. Ou seja, decidimos interrogar a imagem em relação à produção de discursividades. Que efeitos de sentido uma imagem pode produzir nessas condições de produção? De que modo produz efeitos de sentidos em relação à violência contra a mulher?

Com essas perguntas, durante a trajetória de pesquisa, no batimento entre teoria e análise, nosso desafio se concentrou em olhar as imagens que recortamos, pois durante o percurso buscamos compreender não só o que se via, o que estava lá nas imagens, mas os efeitos por elas produzidos, o modo como essas imagens eram lidas por outros sujeitos inseridos na rede, nomeados de usuários. Não tratamos apenas de mirar uma imagem de uma mulher em situação de violência, mas sim o processo de produção de sentidos que se dá por essa imagem, levando em conta que um clique, um flagrante correspondem a gestos de interpretação. Esse processo consiste em um recorte visual de uma situação, é traço de um acontecimento, é resultado de uma interpretação (COSTA, 2019).

Esse movimento que norteou todo trajeto de pesquisa ocorreu por conta do modo de compreensão da imagem em análise de discurso, indo além da análise de uma imagem, que exige o exercício de descrição e interpretação, uma vez que Orlandi (1995) considera que o sentido necessita de uma matéria específica para significar, sendo a imagem matéria simbólica constitutiva de um dos tantos processos de significação existentes. De acordo com a autora:

O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações — as condições de produção de qualquer discurso — está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc., e sua consistência significativa. (ORLANDI, 1995, p. 39)

São nesses e/ou por esses processos que ocorre a relação do homem com os sentidos. Nessa relação, o gesto de interpretação ganha forma de modo que os processos de significação

existentes, ao serem articulados, correspondem também à formulação. De forma sintetizada pela autora supracitada, “a interpretação faz sujeito, a interpretação faz sentido” (ORLANDI, 1996, p. 83).

Sendo assim, nos concentramos em observar as imagens constituintes do *feed* da #femicídio, imagens essas que recortamos e inserimos em blocos, de acordo com as regularidades observadas em seu funcionamento na rede. Buscamos compreender o modo não só como elas são formuladas, como também são formuladas as legendas e os comentários sobre essas imagens. Analisamos como a mulher em situação de violência tem sido significada, assim como têm sido produzidos os sentidos de violência, tendo em vista os movimentos de discursividades nas redes, além de fazer uma leitura sobre duas leis de proteção à mulher.

No desenvolvimento da pesquisa, desatamos alguns nós e outros continuam intactos, talvez seja preciso. Nos dispomos em compreender os sentidos de violência contra mulher no digital, tomando o funcionamento discursivo da rede social *Instagram* e suas funcionalidades, na quais destacamos o funcionamento da *hashtag*, nomeada de textualidade seriada, noção proposta por Dias (2018), que compreende que “se a textualidade é a tessitura do texto, assim como a historicidade é a tessitura da história, a digitalidade é a tessitura do digital. O como ele se tece para produzir efeitos de sentido” (2018, p. 4).

Levamos em consideração o modo como a rede social (re)significou as relações entre usuários/sujeitos. Ao tomarmos a #femicídio compreendemos a tarefa de adentrar a um campo de poder, que perscruta diferentes extremos, distintas causas. Esse processo é notório ao analisarmos a postagem de uma foto e seus desdobramentos em comentários que acolhem ou negam uma forma x de identificar e, conseqüentemente, significar uma mulher em situação de violência. Dessa forma, observamos de que modo as imagens que circulam na rede significam, o que essas imagens mostram e também o que escondem em termos de significação. Por isso, nomeamos o processo discursivo ao qual chegamos pelas imagens analisadas de violências encenadas.

As violências encenadas integram o regime de visibilidade instaurado na sociedade contemporânea, na qual “é preciso estar visível”. São formas de visibilidade da violência contra a mulher constituídas como possibilidades de se dizer sobre elas. Encenadas, porque colocam *em cena* a violência no *Instagram*, ao mesmo tempo em que *encenam* a violência de diferentes maneiras. São, portanto, resultado de um processo discursivo. As imagens de crise, que falamos

anteriormente, ganham uma dimensão simbólica específica pelas violências encenadas. Além disso, as violências encenadas resultam de um processo discursivo materializado em/por imagens no *Instagram*, as quais dividimos, para fins de análise, em três blocos, mas que têm como regularidade e articulação a encenação da violência.

No primeiro capítulo, nos concentramos em refletir sobre o modo como a mulher tem sido significada no decorrer do tempo por meio de estudos de diferentes áreas do conhecimento. Observamos um percurso que perpassa uma série de iniciativas para deslocar a mulher de um lugar de significação cristalizado, em que a mesma é vitimizada, culpabilizada e, no que concentra-se este trabalho, em muitos casos, assassinada.

Adentramos aos campos jurídicos pelas leis de proteção à mulher, observando-as do ponto de vista discursivo. Nos apropriamos de dados de forma cautelosa para que de forma alguma essas mulheres fossem interpretadas como meros números. Nesse processo, compreendemos o lugar que a mulher foi sendo significada ao longo da história, tendo em vista que esse lugar é passível de mudanças e é por essas mudanças que essas páginas estão sendo escritas.

No segundo capítulo, pensamos o processo de produção de sentidos no digital. Tomando o *Instagram* como objeto simbólico, nos concentramos no modo como a rede social se estrutura, e descrevemos o funcionamento de suas ferramentas. Apresentamos os recortes por meio de *prints* de tela, para mostrar cada funcionalidade, do ponto de vista discursivo, levando em conta cada especificidade. Nos apropriamos dos estudos de Orlandi (2010), em relação à fórmula do “quanto mais melhor”, para compreender a lógica capitalista funcionando no digital. E, ainda, situamos a questão das formações algorítmicas (FERRAGUT, 2018) como um dos modos de funcionamento do digital para, enfim, chegar ao nosso ponto central, que é a *hashtag*.

As noções de memória discursiva, metálica e digital são basilares nessa parte, sendo expandidas em todo o trabalho, pois conforme Orlandi (2010), “o interdiscurso (memória) determina o intradiscorso (atualidade), dando um estatuto preciso à relação entre constituição/formulação, caracterizando a relação entre memória/esquecimento e textualização” (p. 94).

Compreendemos a *hashtag* nos apoiando nos estudos de Dias (2018) pela noção de textualidades seriadas, entendendo-a como um lugar em que há “textualização do discurso”, no nosso caso, pela forma material *#femicídio*, em que existe “variedade do sentido dos elementos

repetíveis, ou seja, o mesmo elemento vai produzir sentidos diferentes na relação com distintas formulações” (DIAS, 2018, p. 8).

Também observamos a temática do feminicídio pelo modo como imagens são formuladas e como circulam na rede, inscritas no *feed* da *hashtag* em questão, reforçando a noção de formação discursiva, tendo em vista que “as diferentes formações discursivas regionalizam as posições sujeito em função do interdiscurso, este significando o saber discursivo que determina as formulações” (ORLANDI, 2010, p. 94).

Por essas imagens é que vamos pensar a noção de crise. Há uma série de outras *hashtags* que divergem da que estamos observando por questões ortográficas e gramaticais, como, por exemplo, em relação ao uso do acento ou do plural na palavra feminicídio. O critério de escolha se deu pela quantidade de publicações. O que buscamos compreender aqui foi o funcionamento discursivo da *hashtag* e dos discursos que a atravessam.

Nossa escolha contemplou a *hashtag* com maior número de imagens de mulheres em situações de violência, para chegarmos ao *corpus* da pesquisa. Observamos o modo como ao mesmo tempo que a *hashtag* agrupa essas imagens, ela também é constituída por elas, assim como suas legendas e comentários. Em outras palavras, visamos analisar, com base no dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso, a *#femicidio* e as imagens inseridas em seu *feed*. Para isso, consoante Orlandi (2012, p. 28), é importante situar a Análise de Discurso como disciplina que “se institui como uma escuta particular que tem como característica ouvir no que é dito o que é dito ali ou em outro lugar, o que não é dito e o que deve ser ouvido por sua ausência necessária”.

No processo de recortar as imagens, a partir de suas regularidades, pelo modo como funcionam as publicações, bem como seus excessos, fomos levadas a nomear três blocos para organizar as imagens que constituem o *feed* da *#femicidio*. Chegamos aos seguintes blocos: imagem encenada, imagem não-encenada e imagem sublimada. Podemos dizer que todas essas imagens buscam significar a mulher em situação de violência pela encenação.

Todavia, nos apropriando dos estudos de Pêcheux (1995, p. 149), em relação à consideração de que a formação discursiva dissimula o “fato de que algo fala sempre antes, em outro lugar e independentemente, isto é, sob a dominação do complexo das formações discursivas”, compreendemos que essas imagens, ainda que carreguem consigo uma mesma temática, produzem efeitos de sentidos distintos e significam a mulher de uma forma e não de outra.

Compreendemos por imagens encenadas, como o próprio nome sugere, a mulher em situação de violência sendo apresentada de modo encenado, movimento que se dá por meio de maquiagem. Nesse bloco, aparece de forma regular a violência sendo significada pela (re)produção de um olho roxo, ou outras marcas de violência no rosto. A formulação dos rostos machucados é encenação da violência sofrida pelas mulheres.

No segundo bloco, nomeado de imagem não-encenada, nos deparamos com um movimento contrário do bloco das encenadas. Não se trata de maquiagem, há a imagem da vítima em situação de violência, violência crua. A principal regularidade desse bloco são as imagens de mulheres dispostas em quadros de antes e depois da violência. Em sua maioria, o gesto de publicar as imagens costuma não partir da vítima, há usuários outros que publicam essas imagens.

Por fim, temos o terceiro movimento regular no *feed* da #femincidio que nomeamos de imagem sublimada. Nesse bloco não há imagens de mulheres em situação de violência como nos outros dois, e isso acontece pela impossibilidade de qualquer mecanismo que busque significá-la assim. O que se mostra é a fotografia da mulher que foi assassinada, de modo que as discursividades que circulam da imagem sublimada produzem um gesto que evoca a falta. Esse corpo sublimado é aquele que não mais existe, sua existência foi aniquilada de forma cruel, pelo modo como do corpo foi tirado a vida, ele é enaltecido, sublimado, sendo sua ausência evocada e materializada em uma fotografia da vítima antes de ser assassinada. No terceiro capítulo, nos concentramos na análise dos recortes, agrupando todas as postagens selecionadas. Operando com a Análise de Discurso, buscamos aquilo que cada uma mostrava, bem como escondia, apreendendo gestos de interpretação em cada legenda e os seus desdobramentos nos comentários. Em todos os blocos nos deparamos com imagens de mulheres em um antes e depois da violência, uma imagem dual, com formas de encenar a violência e assim discursivizá-la. Em uma parcela significativa dessas imagens, notamos de forma recorrente a mulher em um lugar outro da significação, marcado pela culpabilização, vitimização, ridicularização e tantas outras retrancas. Assim, vimos nesses blocos de que maneira o discurso de feminicídio foi sendo construído e acaba por significar a mulher em situação de violência, a mulher que foi assassinada pelo fato de ser mulher.

Nesse caminho há sempre lugar para brechas, formas outras de olhar, interpretar as imagens que apresentamos ao longo do trabalho. Todavia, fomos instadas pelos pedidos por justiça, identificação, compaixão e outros dizeres que revelam que, mesmo que devagar, estamos no caminho certo.

Dessa forma, a análise das materialidades discursivas em circulação no *feed* da #femicídio, assim como as formulações de legendas e comentários, mostraram-se um lugar relevante de observação do modo como se constituem as violências encenadas, como funcionam os discursos sobre a mulher em situação de violência e como os dizeres sobre essas mulheres são significados no digital. Compreendemos, desse modo, o Instagram como um objeto simbólico, capaz de abrigar processos e dizeres que deslocam a mulher em situação de violência de um lugar naturalizado. E ressignificam práticas constituídas ao longo da história, assim como no aqui e agora do digital e fora dele.

CAPÍTULO I — DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHER

*Sou Mulher, sou dona do meu corpo
E da minha vontade
Fui eu que descobri poder e liberdade
Sou tudo o que um dia eu sonhei pra mim.*

Samba Que Elas Querem

De acordo com Pêcheux (2019, p. 35), é “impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma [...], é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado definido de condições de produção”, situando o sujeito e a situação. Assim, antes de analisar o discurso produzido por imagens no Instagram, apresentamos, neste primeiro capítulo, considerações acerca da significação da mulher na história, além de nos referirmos a alguns estudos sobre a lei Maria da Penha e lei do Feminicídio como maneira de dar condições sociais e históricas de produção de discursos, nas quais se produzem sentidos para a mulher.

1.1 A MORTE DE MULHERES POR QUESTÕES DE GÊNERO

Mulheres morrem por serem mulheres. O modo de compreensão dessa sentença é complexo. Não se trata da infinidade de homicídios que ocorrem todos os dias na sociedade e são postos no lugar de mais um para uma conta que não fecha. O que se coloca em questão aqui é a morte de mulheres por questões de gênero. Nesse lugar que ultrapassa os dizeres de uma sentença complexa, o que é reforçado são os crimes de ódio, estes atravessam ao longo da história o modo como a mulher é significada.

Quando pensamos a violência contra mulher e seu modo de funcionamento em uma sociedade, podemos nos apropriar dos estudos de Saffioti (1994) que, apesar de terem sido postos em circulação há um tempo significativo, podem ser compreendidos por um ângulo atual. A violência que uma parcela significativa de mulheres vivencia é tomada pela autora como um instrumento que regula

Tanto nos espaços públicos quanto nos espaços privados, as formas de dominação dos homens sobre as mulheres. Seu caráter central encontra sua representação em um conjunto de expressões simbólicas. Algumas são emblematizadas de maneira fálica, associando, assim, violência e masculino, outras são inscritas no corpo. (SAFFIOTI, 1994, p. 9)

Tal regulação é construída todos os dias por uma organização social em que há uma “correlação de forças, que muito raramente beneficia a mulher” (SAFFIOTI, 1994, p. 5). Esse controle social é também uma forma de reafirmar o que/quem é um homem em/para uma sociedade.

Como apresentado acima, a morte de mulheres por crimes de ódio e outras formas de violência são tomadas pela perspectiva da regulação. Para pensar essa questão, tendo por ponto de partida a violência doméstica, no que tange as relações familiares, Saffioti (1994) se pauta nos estudos de Welzer-Lang (1991, p. 23), que afirma que a violência “é o primeiro modo de regulação das relações sociais entre os sexos”. Dessa forma, pensar a violência como instrumento de poder e consequente regulação social é compreender que a violência em suas diferentes formas e lugares “tem um gênero: o masculino, qualquer que seja o sexo físico do/da dominante” (SAFFIOTI, 1999, p. 278).

É possível dizer que naturalizou-se um processo de invisibilização da mulher em determinadas situações por meio de distintas relações e lugares, sendo a violência contínua nesse processo. Todavia, ao pensar essas relações na perspectiva do masculino, há um deslocamento nos sentidos de agressor, pois em alguns casos, o assassín(at)o é justificado por dizeres que transferem a culpa para a própria vítima; a título de exemplo, podemos retomar já-ditos tais como “ela deve ter feito alguma coisa para que ele agisse dessa forma”. Sendo assim, o movimento de significação, no qual se nomeia o assassino de agressor, é apagado, silenciado, de modo que sentidos são estabilizados até mesmo na perspectiva da mulher violentada. Essa questão pode ser exemplificada pelos casos de mulheres que vivenciam situações de violência e não prestam queixa contra seu agressor ou demoram muito tempo para isso, porque se identificam com o discurso da culpa ou porque temem o pior.

No processo de regulação e naturalização dos sentidos de violência contra a mulher, são recorrentes produções discursivas nas quais o homem pode ser tomado como vítima, homem de bem, como alguém que estava apenas irritado ou foi tomado por um acesso de fúria, algo de momento. Ou seja, o lugar de agressor é invisibilizado, processo contrário se pensamos a mulher, levando em consideração que “a violência é um processo social e historicamente construído, e que

aparece atrelado à imagem de uma mulher vítima, frágil e como sendo propriedade do homem” (MIURA, 2018, p. 10). Ao ser significada como frágil e propriedade já se produz para o homem a imagem de dono da mulher. “A dominação masculina e modos de pensamento de uma sociedade são eles próprios produto da dominação” (BORDIEU, 1988). Isso pode explicar o fato de que “nunca se conseguiu estabelecer o perfil do agressor físico e do agressor sexual, uma vez que, geralmente, eles possuem um emprego no qual se relacionam convenientemente, desempenhando a contento também outros papéis sociais visíveis” (SAFIOTTI, 1994, p. 10).

Dessa forma, lidamos com sentidos distintos atribuídos a homem e mulher em situação de invisibilidade, considerando a invisibilidade como um processo de significação. E é no jogo de invisibilidades que esses sentidos vão atuar, em um contraponto que perpassa a impunidade e a morte. Por isso, nos voltamos ao modo de compressão dos meios e dos modos em que a violência contra a mulher é constituída, levando em conta a construção de um processo sócio-histórico que colocou/coloca a mulher em um certo lugar e não em outro.

Um das forças que move esta pesquisa é a de pensar no lugar que a mulher deveria estar, tendo em vista o modo como foi sendo significada no decorrer do tempo e como cada processo sócio-histórico a silenciou, culpou, apagou. Observamos como os sentidos foram se deslocando e sendo cristalizados em um embate entre “a culpa foi dela” e “ele só estava em um dia ruim”. Apreendemos os gestos que atravessam o modo de interpretar a cor de sua pele, suas roupas, seus dizeres, seus silêncios. Todavia, compreendemos também o lugar da falha, dos equívocos, dos sentidos outros, da incompletude. Nos movemos em busca de outros lugares, outros sentidos, de vozes silenciadas, corpos violentados, espancados, apagados. E, nessa busca, nós resistimos.

E é nesse resistir que adentramos ao campo do que não é dito sobre crimes de ódio, aoque escapa dos processos em que a mulher é tomada na sociedade. Esta pesquisa nos incomoda, bem como machuca. Mas, acima de qualquer dor e revolta, a pesquisa se faz relevante para os nossos dias, de modo que nos concentramos em resistir no que diz respeito a esses discursos em funcionamento para que não nos absorva, gerando uma espécie de paralisação; pelo contrário, que produza em nós movimento.

Estamos compreendendo a violência contra a mulher como uma ferramenta de controle social e esse controle tem sido naturalizado, bem como “tolerado em instâncias formais e socioculturais” (SAFIOTTI, 1994, p. 7). Tomada pela autora como um fenômeno multifacetado, a violência é “marcada principalmente por uma moralidade que define a divisão binária e

hierárquica dos gêneros no corpo social — definindo papéis e condutas distintos para homens e mulheres” (SAFIOTTI, 1994, p. 7).

Esse processo que define a “divisão binária e hierárquica dos gêneros” pode ser uma forma de apreender a noção de desigualdade se a deslocarmos para observar a sua construção ideológica, ou seja, o modo como, historicamente, se estabelece a evidência dessa divisão e hierarquia. Ao compreender a desigualdade pela perspectiva de gênero, é preciso atentar-se a um processo de constituição sócio-histórico no qual “a ordem masculina está tão profundamente arraigada que não precisa de justificação: ela se impõe como auto-evidente, universal” (BOURDIEU, 1998, p. 18), de modo que nessa hierarquia há dominação, e ela é masculina. Essa tomada de posição do homem, em que o mesmo domina o gênero feminino, se instaura em um processo dado como natural e se perpetua no imaginário, de forma que “a ordem masculina está, portanto, inscrita tanto nas instituições, nas coisas (e palavras), por um lado, e nos corpos, por outro lado” (BOURDIEU, 1998, p. 26). Dessa forma, “não é o sexo que nos (des)igualava, é o gênero, é a construção naturalizada e difundida socialmente da imagem do homem como o mais forte e provedor, e da mulher como fraca e oprimida” (ALVARES & MEDEIROS, 2019, p. 8).

Para Zoppi-Fontana (2020), gênero é definido “como uma construção discursiva, efeito de um processo de interpelação complexo e contraditório” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 2), no qual o que se dá a ver é uma questão que coloca a dominação masculina em um lugar normativo no interior das relações sociais. O processo de interpelação posto pela autora como *complexo e contraditório* é compreendido como um mecanismo que “nos permite entender os processos de identificação que constituem o sujeito do discurso, a partir de sua inscrição no simbólico e na história” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 2). Outro ponto é que esse processo também é lugar da contradição que se instaura nos movimentos de “reconhecimento/desconhecimento do sujeito em relação às determinações do inconsciente e da ideologia que o constituem, materializadas nos processos discursivos (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 2).

Para a autora, tratar de sentidos normativos de dominância em relação à questão de gênero implica em “descrever os pontos onde eles entram em crise, quando vozes/corpos historicamente silenciados ou interditados entram em cena” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 1). Esse movimento de entrar em cena nos leva a compreender a dominação masculina por outra perspectiva. Do ponto de vista discursivo, esses sentidos cristalizados da mulher dominada,

silenciada, apagada etc., são atravessados por diferentes processos de produção de sentidos em circulação, que produzem “brechas sociais e discursivas para o deslocamento de sentidos e a emergência de novas modalidades de subjetivação” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 2). Por esse movimento, que nos desloca de um lugar de transparência, é posta também uma “relação com a alteridade que se instauram as lutas por reconhecimento de formas outras de existência histórica” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 3). Estamos tratando, dessa forma, de distintos lugares de enunciação, “que se instauram as demandas políticas por reconhecimento e as práticas discursivas de resistência” (ZOPPI-FONTANA, 2020, p. 4).

Dessa maneira, fica explícito o diferencial que há no modo de compreensão da violência por questões de gênero, ele se dá “porque as próprias normatividades que a regem são gestadas em marcos específicos de reconhecimento, que fundamentam quais sujeitos podem ou não sofrer abusos” (CAMINHAS, 2019, p. 9). Essa divisão é fomentada pelos discursos nos quais há a reprodução desses sentidos.

Quando tratamos da morte de mulheres por questões de gênero, somos levadas a interpretar, pela análise discursiva, uma série de narrativas e dados que foram tomados como um fio condutor para compreender o funcionamento dessa prática que assassina mulheres pelo fato delas serem mulheres. Por isso, é importante, antes disso, apresentarmos um lugar trabalhado por Orlandi (1995) no qual a ordem da língua e da história se encontram. Trata-se da maneira como desloca o dado para fato que, conforme Orlandi (1995, p. 36), “significa a possibilidade de se trabalhar o processo de produção da linguagem e não apenas seus produtos”. Assim, a autora compreende os dados como discursos. Portanto, ao nos referirmos a dados, estamos tratando de efeitos de sentido, pois “não existem dados enquanto tal, uma vez que eles resultam já de uma construção, de um gesto teórico” (ORLANDI, 1995, p. 38). Compreendemos o dado por sua organização, já o fato por sua historicidade.

Em outras palavras, os dados não têm memória, são os fatos que nos conduzem à memória lingüística. Nos fatos, temos a historicidade. Observar os fatos de linguagem vem a ser considera-los em sua historicidade, enquanto eles representam um lugar de entrada na memória da linguagem, sua sistematicidade, seu modo de funcionamento. Em suma, olharmos o texto como fato, e não como um dado, é observarmos como ele, enquanto objeto simbólico, funciona. (ORLANDI, 1995, p. 115)

Ainda nessa questão, destacamos que o excesso de dados em relação aos casos de mulheres em situação de violência tendem a gerar um movimento de “mais um de tantos casos”.

Dessa forma, na perspectiva dessa pesquisa e no modo como os dados de violência contra mulher no Brasil estão sendo apresentados, temos a preocupação em não transformar vítimas em meros números, já que pensamos a importância desses dados como uma força que irrompe o “só mais uma vítima”, bem como desloca em seu modo de funcionamento.

Segundo a ONU (2012), “as mortes violentas de mulheres por razões de gênero são fenômeno global”. No Brasil, a temática ganhou corpo, tornando-se pauta na década de 1980, fruto de movimentos de mulheres e feministas que protagonizaram e protagonizam uma luta que parece ter sempre de ser justificada, já que os movimentos de ação em relação à temática sempre pareceram não ter apoio das instituições e da sociedade em geral.

Por outro lado, como explica o documento “Diretrizes nacionais feminicídio: investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres”:

As iniciativas governamentais para combater a violência contra as mulheres continuaram a se desenvolver de forma fragmentada e com baixa institucionalidade, resultando em respostas pouco efetivas e eficazes para prevenir a violência e proteger as mulheres. (ONU, 2012, p. 15)

E isso se faz notório em se tratando dos dados apresentados pelo “Mapa da Violência: homicídio de mulheres no Brasil”, elaborado por Julio Waiselfisz em 2015. Segundo o documento:

Entre 1980 e 2013, num ritmo crescente ao longo do tempo, tanto em número quanto em taxas, morreu um total de 106.093 mulheres, vítimas de homicídio. Efetivamente, o número de vítimas passou de 1.353 mulheres em 1980, para 4.762 em 2013, um aumento de 252%. A taxa, que em 1980 era de 2,3 vítimas por 100 mil, passa para 4,8 em 2013, um aumento de 111,1%. (WASELFSZ, 2015, p. 13)

Outro documento que retrata esse tipo de morte se utilizando de dados, bem como narrativas, é o “Mapa da Violência Contra a Mulher” de 2018, elaborado pela Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher da Câmara dos Deputados. Segundo o estudo, realizado por meio de uma análise de 140.191 notícias veiculadas pela imprensa brasileira entre os meses de janeiro e novembro de 2018, do total de notícias, foram identificados mais de 68 mil casos de violência contra a mulher que ocorreram ao longo do ano em questão.

A cada 17 minutos uma mulher é agredida fisicamente no Brasil. De meia em meia hora alguém sofre violência psicológica ou moral. A cada 3 horas, alguém relata um caso de cárcere privado. No mesmo dia, oito casos de violência sexual são descobertos no país, e toda semana 33 mulheres são assassinadas por parceiros antigos ou atuais. O ataque é semanal para 75% das vítimas, situação que se repete por até cinco anos. (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 5)

Compreendemos esses números como vestígios, ainda que incompletos e inexatos, do real do horror, do horror da violência. Diante dessa infinidade de números que chocam, (re)tomamos dois marcos desse caminho complexo que a violência, e, em muitos casos, o fim da vida de mulheres no Brasil, percorre. Trata-se dos anos de 2006 e 2015, respectivamente, anos de criação das leis Maria da Penha e Femicídio, leis de proteção à mulher, que podem ser pensados, nessa trajetória, pela perspectiva da resistência e mudança de sentidos, como forma outra de significar a mulher em situação de violência no Brasil.

O processo de criação das leis em uma busca por (des)naturalizar a violência contra a mulher de diferentes maneiras pode ser justificado pela própria legislação brasileira, que em um de seus artigos apresenta que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição” (BRASIL, 1988). Todavia, observamos que, apesar da vigência das leis que citamos acima e que vão ser aprofundadas a seguir, os números que envolvem mulheres sofrendo algum tipo de violência aumentam. Ou seja, embora haja o estabelecimento de leis específicas para proteger as mulheres, punir seus agressores e assim tentar evitar os crimes de violência à mulher, a quantidade de crimes dessa natureza cresce no Brasil. Essa contradição é explicada por Silva (2018, p. 26), ao afirmar que “os discursos legais e jurisprudenciais foram histórica e estrategicamente utilizados para manter a estrutura social machista e misógina”.

É considerando este cenário naturalizado em que a mulher em situação de violência está inserida que vamos apresentar o modo como a estrutura social vai sendo modificada, mesmo que a passos lentos. A lei Maria da Penha é um desses passos.

1.2 LEI MARIA DA PENHA

A Lei n. 11.340/06, nomeada de Maria Penha, entrou em vigor em 2006 como um dispositivo que produz expectativas no sentido de intervir nos sentidos cristalizados em relação à mulher em situação de violência doméstica e familiar:

Esta Lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção

Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar. (BRASIL, 2006, Art. 1º)

A Lei Maria da Penha desloca o modo como a violência foi sendo significada ao longo da história pelo modo como (re)formula e amplia a definição de violência, estabelecendo que a violência não é apenas física, que há outros tipos de violência. Desse modo, até ser vítima de violência física, a mulher vivencia uma série de outros tipos de violência, que não se restringem a um olho roxo ou a hematomas. Segundo a Lei, são formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

I — a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal; **II — a violência psicológica**, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação; **III — a violência sexual**, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos; **IV — a violência patrimonial**, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades; **V — a violência moral**, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria. (BRASIL, 2006, Art. 7º)

Observando esses tipos outros de violência, Sardenberg e Grossi (2015, p. 1) refletem sobre a relevância da lei:

O projeto mobilizou diferentes grupos dos movimentos de mulheres e feministas em todo o país, que pressionavam por mecanismos mais eficazes para prevenção à violência, proteção às mulheres e por medidas punitivas mais rigorosas para os agressores, de sorte a retirar o crime de violência contra as mulheres do rol dos crimes de menor potencial ofensivo.

O movimento objetivando a aprovação da lei aconteceu de 2004 até 2006. No dia 7 de agosto de 2006, sancionado pelo presidente Lula, a lei foi aprovada e entrou em vigor no dia 22

de setembro de 2006. A aprovação da lei foi reconhecida pelas Nações Unidas como um movimento que “representa outro importante progresso dessa década no que tange aos direitos das mulheres e um marco das lutas feministas no Brasil” (UNIFEM, 2009).

Já em relação à construção discursiva da lei Maria da Penha, pensando seus desdobramentos, nos voltamos ao modo de formulação da mesma. Para Silva (2018, p. 36), “a identidade cultural baseada no machismo marcou o discurso legislativo em nosso país”. O argumento utilizado pela autora para sustentar essa questão se dá pensando o contexto histórico no qual a mulher foi sendo significada, tendo em vista a influência de discursos que silenciam ou fazem retroceder questões voltadas à mulher em situação de violência. Esse movimento é atravessado pelo machismo e patriarcado ao se dar por meio de posições já tomadas, sentidos dados, tidos como completos, (re)tomados pela autora como “reflexos da sociedade”.

Tomando o recorte da lei e os estudos apresentados acima, nos voltamos à ineficácia da lei Maria da Penha, justificada pelo relatório da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (CPMI), proposta em 2013. Essa CPMI teve como objetivo “investigar a situação da violência contra a mulher no Brasil e apurar denúncias de omissão por parte do poder público com relação à aplicação de instrumentos instituídos em lei para proteger as mulheres em situação de violência” (SENADO FEDERAL, 2013).

A justificativa do relatório em questão referia-se a uma conta que acabava por não fechar. Uma lei de proteção à mulher foi criada, mas o número de vítimas, tomando a violência em seu ápice, continuava a crescer. Outro ponto é que a Lei Maria da Penha não possuía punição mais rígida (questão reforçada na lei do Femicídio) em relação ao assassino. De acordo com Oliveira (2016), em uma análise do relatório da CPMI da Violência contra a Mulher, o documento mostrava “a existência de uma curva ascendente de feminicídios no país, denunciando este fenômeno enquanto forma extrema de violência de gênero contra as mulheres, praticada, majoritariamente, por parceiros íntimos” (p. 15). Diante disso, a Lei Maria da Penha é apresentada como insuficiente, tendo em vista “os problemas e obstáculos em sua implementação e aplicação” (OLIVEIRA, 2016, p. 15).

Observamos assim, no embate entre a ineficácia de uma lei e a criação de outra pela perspectiva da mulher em situação de violência, de acordo com Silva (2018), que a Lei do Femicídio pode ser pensada como uma forma de aperfeiçoar a lei Maria da Penha. Diante disso é preciso compreender os lugares que diferem as leis, assim como sua complementariedade.

A lei Maria da Penha trata da mulher viva e a lei do feminicídio da mulher morta. Assim, na primeira lei, trata-se da vítima de violência doméstica e de aparatos de proteção para ela. Já a Lei do Feminicídio é pensada a partir de agravantes para punir quem mata uma mulher por questões de gênero. Essa nova categoria jurídica nomeia a morte de mulheres por questões de gênero “quando o crime envolve: I — violência doméstica e familiar; II — menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (BRASIL, 2015, Art 2º).

Antes da lei do feminicídio entrar em vigor, o homicídio contra a mulher na lei Maria da Penha não possuía um agravante, pois a lei não trata de homicídio. É possível observar o reforço de uma lei para outra, quando, por exemplo, pensamos na tentativa de homicídio contra uma mulher, nesse caso, a lei Maria da Penha teria o papel de proteger essa vítima e a lei do Feminicídio de processar essa tentativa de morte.

Outra questão é que pela lei do feminicídio o crime contra a mulher por questão de gênero foi incluído na lista de crimes hediondos e foi incorporado como crime qualificado. Esses dois pontos geram diferenças de sentidos entre os crimes que a lei Maria da Penha preconiza e os crimes hediondos. Uma lei visa à proteção e a outra, a do feminicídio, volta-se à punição. Todavia, é importante reforçar que a lei não é transparente, tampouco protetiva por si mesma, nela há o lugar das brechas e equívocos produzidos pelos diferentes gestos de interpretação aos quais ela está exposta.

Desse modo, o homicídio é dividido entre simples e qualificado; a título de exemplo, no homicídio simples a pena é de seis a 12 anos de reclusão, já no homicídio qualificado, a pena é de 20 a 30 anos. Além de ser um homicídio qualificado, “o feminicídio é um crime hediondo, tal qual o estupro, genocídio e latrocínio, entre outros. A pena prevista para o homicídio qualificado é de reclusão de 12 a 30 anos” (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 59), esse tipo de crime é considerado ainda mais grave que os qualificados e são pensados não apenas como um crime em si, mas como uma qualificação do crime.

Diante do exposto acima, faz-se necessário compreender a nomeação desses crimes, bradada em público pela primeira vez em 1976 pela ativista e feminista Diana Russell, em uma sessão do Primeiro Tribunal Internacional de Crimes contra as Mulheres, em Bruxelas. Na ocasião, Russel testemunhou, bem como defendeu, que as mortes de mulheres decorrentes dos diferentes tipos de violência que aconteciam naquele contexto e, ao longo da história, como por exemplo, as mortes por crimes de honra, deveriam ser consideradas e julgadas como feminicídio.

Em seguida, a categoria feminicídio foi reforçada pela mesma autora, juntamente com Jill Radford, na obra *“Femicide: the politics of women killing”*. Outras autoras, pesquisadoras e ativistas contribuíram com o material, analisando a ocorrência do feminicídio nos Estados Unidos, Índia e Reino Unido.

Falado em um tribunal pela primeira vez em 1976, o feminicídio tornou-se lei no Brasil apenas em 2015, enquanto uma parcela significativa de países ao redor do mundo já possuía reforço nas leis, dispositivos para lidarem com as mortes por questões de gênero, assim como leis específicas de proteção à mulher, significando crimes de ódio contra mulheres pelo fato de serem mulheres. Na perspectiva do nosso trabalho, ao dar esse nome à Lei e a um crime produz-se efeitos de sentido que desestabilizam as mortes por questões de gênero.

Ao pensarmos o feminicídio pela denominação, precisamos em um primeiro momento compreender que:

Ao denominar, um processo de significação é instaurado e posto, em movimento, sob determinadas condições de produção. Nesse processo, o nome recorta uma região do interdiscurso que faz com que, ao denominar, se signifique, se produza sentido e este se instale em uma formação discursiva. A denominação é, pois, também parte da construção discursiva dos referentes. (COSTA, 2014, p. 78)

Femicídio é o nome dado a um crime que atravessa nossa sociedade há tempos, mas não possuía uma existência material, por não ser assim denominado. De modo que é pelo gesto de nomeá-lo, de reconhecê-lo também como uma lei, de dar a ele um estatuto jurídico, que o feminicídio ganha forma. Torna-se crime e também lei. Esse processo, segundo Costa (2014, p. 79), corresponde a “uma interpretação no nível do simbólico” na medida em que “denominar tanto é recortar e silenciar quanto definir e sobrepor” (2014, p. 83).

Sendo assim, ao pensarmos a lei do feminicídio e o processo de denominação, compreendemos que ele poderia ser outro(s), mas ao nomear a Lei Nº 13.104 de Lei do Feminicídio e não Lei dos crimes de ódio contra mulher, por exemplo, explicita-se o processo de interpretação, em que há um retorno à história, à memória de Russel no tribunal, aos crimes que ocorreram ao longo do tempo e ficaram impunes ou foram julgados, sem levar em conta que uma mulher foi morta por ser mulher. Assim, a denominação em relação ao estatuto de uma lei funciona na conjugação de diferentes sentidos, sentidos esses que só existem por já estarem inscritos na história.

Nesse processo de dar nome ao crime de feminicídio, há também lugar para um mesmo dizer sendo dito de outra forma, instaurado nesse sentido pela escrita do termo que alterou femicídio para feminicídio, e isso se dá “a partir da contribuição de Marcela Lagarde, feminista e deputada federal mexicana”. Para a autora, “a palavra proposta por Radford e Russel perde força ao ser traduzida para o castelhano. Por isso propõe o uso da palavra ‘feminicídio’” (PASINATO, 2011, p. 14). Desse modo, feminicídio é posto como uma variante de femicídio.

Pasinato (2011, p. 15) explica que a categoria analítica “femicídio” foi empregada pela primeira vez no Brasil por Saffioti e Almeida (1995), em uma análise sobre homicídios de mulheres nas relações conjugais. Nesse estudo há todo um desdobramento da utilização do femicídio para tratar de mortes por questões de gênero na América Latina e o modo como é empregado no Brasil.

No estudo em questão somos convidadas a refletir sobre o que tange à categorização do feminicídio, pois, para Pasinato (2011), o movimento de classificar os homicídios de mulheres como feminicídio acaba por ser insuficiente e não contribui para o conhecimento e compreensão do mesmo. A autora afirma que “ao invés de aplicar uma categoria que é homogeneizante, parece ser mais produtivo explorar as causas e os contextos em que ocorrem para qualificar os eventos e compreender as relações de poder que concorrem para sua prática (PASINATO, 2011, p. 24).

Concordamos que apenas categorizar a morte de mulheres por serem mulheres é de fato insuficiente, se pensamos que estamos nos dedicando em compreender os diferentes modos de significar a mulher em situação de violência, assim como de deslocá-la desse lugar naturalizado. Por outro lado, ressaltamos a importância da categorização do feminicídio, considerando que a inserção de um termo e sua tipificação como crime é um passo importante na direção de produzir uma compreensão social, assim como, retomando Pasinato (2011), propor movimentos para explorar as causas e contextos, alargando sua compreensão.

O que tratamos aqui é da complexidade da violência contra a mulher à medida em que vão sendo atravessados, em uma mesma categoria, a motivação, a punição, o agressor e a própria vítima. Acreditamos sim ser preciso colocar em prática um deslocamento discursivo em vez de homogeneizar, por termo legal e números, o crime a partir de uma categoria; mas não apenas isso, é preciso ir além, observar as relações de sentidos implicadas tanto na produção de leis quanto na continuidade da naturalização da violência exercida em nossa sociedade.

1.3 LEI DO FEMINICÍDIO

Foi em 2015 que feminicídio, prática tão antiga antes mesmo de ser nomeada, tornou-se lei: Lei do Feminicídio — 13.104/2015, que considera feminicídio quando o crime envolve: I — violência doméstica e familiar; II — menosprezo ou discriminação à condição de mulher (BRASIL, 2015, Art 2º). De acordo com Alvares e Medeiros (2019, p. 9), “um avanço expressivo para que a prática de matar mulheres saísse da invisibilidade penal e ganhasse um estatuto particular”.

A criação das leis Maria da Penha e Feminicídio podem ser tomadas como “resultado das mudanças das práticas sociais com relação ao papel da mulher na sociedade” (SILVA, 2018, p. 68). A criação de uma lei de proteção à mulher, seguida de outra voltada à punição, acabou por gerar um “choque de realidade” no campo jurídico, “impondo que as formas e os conteúdos do Direito tenham correspondência com a realidade dos problemas sofridos pelas mulheres” (SILVA, 2018, p. 87). Ambos os movimentos podem ser notados como mecanismos práticos no processo de mudança de uma realidade aparentemente estática. Nessa mudança, é importante destacar também o papel da mídia e o grito de mulheres que por tanto tempo tiveram suas vozes sufocadas, silenciadas.

Para Silva (2018), o modo como as leis foram constituídas reflete a volatilidade da sociedade, pensando as mudanças sociais. O que se tem então são novas práticas, novas vozes repercutindo “práticas discursivas, desaguando na edição de leis de combate à violência doméstica” (SILVA, 2018, p. 97).

A lei penal funcionaria, então, como “uma espécie de atestado público da existência do feminicídio enquanto problema social” (OLIVEIRA, 2016, p. 152). Nesse sentido, a criação da lei reforça a responsabilidade do Estado no que consiste ao enfrentamento dessa questão. Porém, há de se considerar que o Estado tem o poder de suspender uma lei, o que indica que ele não se submete a ela. Ele joga com ela. E, em relação à linguagem, a lei é terreno movediço, pois é suscetível de adaptação, revisão etc. a favor de uns e não de outros. Muitas vezes, a elaboração de uma lei ocorre por uma questão de formalidade, sendo a interpretação do social e do histórico apagados. “É esse apagamento que sustenta a formação ideológico-jurídica, possibilitando que a lei se coloque como igual para todos” (LAGAZZI-RODRIGUES, 1988, p. 42).

O contexto tratado aqui, de elaboração de duas leis, é atravessado pelo machismo e patriarcado em formas naturalizadas de significar o assassinato de mulheres por serem mulheres.

Quando pensamos um deslocamento desses discursos, constituído por sentidos cristalizados e o modo como eles são significados, nos voltamos para um processo de significação outro, em que os sentidos passam a (r)existir.

Quando se pensa na lei do feminicídio posta em um processo de reconhecimento social em construção e passível de mudanças, somos levadas a lugares outros ocupados por essa temática, um deles, o das redes sociais e da mídia, que acabaram por criar um modo distinto de significar as leis de proteção à mulher e a própria mulher. Os modos de significar a mulher em situação de violência são atravessados por discursos filiados à mídia, às redes e às formas de (r)existência dos sujeitos, usuários que protagonizam esses processos constantemente atualizados na sociedade em que estamos inseridas. Dessa forma, quando pensamos a lei sendo atravessada pelo digital, pela mídia, como mecanismo que reforça a responsabilidade do Estado mas que também funciona pela vontade dele, que cria modos de punir o algoz, de proteger a mulher, desnaturalizamos os sentidos funcionando apenas pela lei.

As redes movimentam, atualizam, fazem vir à tona os sentidos de violência de distintas maneiras; ao unir pessoas que lutam por uma mesma causa, materializam os sentidos de violência para além da lei, para um processo de reconhecimento social e de resistência. No entanto, existem práticas discursivas em funcionamento no discurso da mídia, das redes, da sociedade que atuam na de-significação da violência ou na saturação dos sentidos de violência. Portanto, é preciso observar no jogo das relações sociais, desencadeado seja pela mídia, seja pelo jurídico, que efeitos de sentido são produzidos.

E nessa perspectiva nos resta questionar o que está circulando em relação ao feminicídio nas redes, como circula, o que se fala, mostra desses crimes? E por que são apresentados de um modo *x* e não de outro? Diante disso, seguimos formulando, construindo, amparadas pela análise de discurso, caminhos para compreender esses sentidos em movimento e formas de observá-los.

Nas redes, compreendemos que há imagens, comentários, legendas que fazem com que os sentidos funcionem por meio de um jogo que dá visibilidade ao funcionamento deles. O que nos leva a compreender que há diferentes forças nesse processo em que o feminicídio é instaurado, que atuam no/pelo digital, assim como na/pela justiça, ao exercerem um papel fundamental no processo de desnaturalização da violência contra mulher a partir de um

movimento jurídico de especificação de crime, encabeçado por uma denominação que criminaliza a violência contra mulher em seu ápice, o feminicídio.

Segundo Diniz (2018 *apud* MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 54), no feminicídio, a causa da morte é o mais determinante, já que, para configurar esse crime, “a mulher precisa ter sido morta por violência doméstica ou familiar, ou por discriminação pela condição de mulher”. Por essa definição chegamos em outro ponto, o feminicídio é um crime que poderia ser evitado, pois muitos são os casos de mulheres que foram humilhadas, ridicularizadas, diminuídas, ameaçadas, privadas de vestir determinada roupa ou falar com determinada pessoa, silenciadas, entre outras formas de violência (definidas pela lei Maria da Penha), para só então depois serem assassinadas. Se a violência tivesse sido desde o início interrompida, desde sua primeira manifestação, o feminicídio poderia não ter acontecido.

O que nos leva a compreender que há um percurso violento vivenciado pelas vítimas, no qual o “Estado falha no combate à violência e proteção às vítimas” (MAPA DA VIOLÊNCIA 2018, p. 56), e o que poderia ser evitado acontece. Questão que nos permite mais uma vez reforçar que a lei não é protetiva por si só, há falha do Estado quando o assunto é a proteção à mulher, pois embora a lei Maria da Penha exista, as formas de violência punidas por ela continuam sendo praticadas.

Isso nos leva a pensar os limites que constituem as práticas da lei, quando tratamos de proteção à vítima, ou mesmo punição ao seu algoz. Até que “a lei seja cumprida”, há uma série de estágios que a vítima precisa passar, que vai desde registrar o boletim de ocorrência contra agressão até análise das provas, corpo de delito etc. Ou seja, tratamos do poder limitado da lei em que a mesma apaga a possibilidade de interpretação, na contradição posta pela tensão do que está escrito na lei e o que é prática. Não tratamos, desse modo, apenas de proteção à mulher ou punição ao seu algoz, mas de uma série de desdobramentos e equívocos ao redor dessa questão.

Por essa perspectiva é que compreendemos a complexidade que atravessa tanto os sentidos que tratam da prevenção (crime que pode ser evitado), como sentidos de denúncia desses crimes. Isso pode ser explicado pelo processo de interpelação da mulher, que foi sendo interpelada, ideologicamente, pelo medo: de ser julgada; do parceiro quando sair da cadeia; da vergonha; pelas infinitas possibilidades que estão na interrogação “o que essa denúncia pode me gerar?”; entre outras questões que marcam seu lugar construído historicamente, lugar que apaga a possibilidade de denunciar ou mesmo de reconhecer determinadas situações de violência. Dado o

modo como a mulher vem sendo significada, não só o medo, mas também a imposição desse lugar de subjuço, as interditam de serem formadas, criadas para denunciar, para reconhecerem a violência de que é vítima.

O Mapa da Violência define feminicídio como:

Um problema global, que se apresenta com poucas variações em diferentes sociedades e culturas e se caracteriza como crime de gênero ao carregar traços como ódio, que exige a destruição da vítima, e também pode ser combinado com as práticas da violência sexual, tortura e/ou mutilação da vítima antes ou depois do assassinato. (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 54)

Com essa definição e com a crescente nos casos de mulheres vítimas de homicídio, no dia 9 de março de 2015, a lei 13.104, chamada Lei do Feminicídio, entrou em vigor. O que nos provoca em termos de necessidade de desnaturalização da temática é que, segundo o estudo em questão, desde a sanção da lei, 15.925 mulheres foram assassinadas em situação de violência doméstica. Outros dados do levantamento apontam que “(90,8%) das mulheres assassinadas nessa condição tinham entre 18 e 59 anos de idade”. Além disso, “a maioria dos assassinos dessas mulheres são seus companheiros, ex-companheiros, namorados e esposos. Eles representam 95,2% dos algozes” (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018, p. 56).

A infinidade de dados que vão sendo constantemente atualizados trabalham na tentativa de ver a situação da mulher que sofre violência. Pela perspectiva da análise de discurso, em um retorno ao deslocamento de dado para fato, já apresentado nesse trabalho, trata-se de uma forma outra de materializar os efeitos da violência. Ao apresentarmos esse emaranhado de dados, não fazemos isso na busca por mostrar os dados de violência contra mulher em sua totalidade, o gesto consiste em dar relevo a esses números como vestígios de uma historicidade.

Quando a proposta de deslocar dado para fato foi feita, mostramos que ao trazermos os diferentes dados sobre a temática, buscaríamos fazer isso com cautela, pensando as vítimas que costumam ser apresentadas em um lugar cristalizado na perspectiva de “mais um caso, mais uma entre tantas vítimas”. Neste trabalho, apresentamos esse deslocamento pensando que as condições de produção, protagonizadas pelas vítimas, se constituem em um modo de funcionamento que se repete: os algozes costumam em sua maioria estar em um mesmo lugar — na própria casa das vítimas — e possuem uma mesma faixa etária. São dados que apontam para uma historicidade. É importante ressaltar que o Mapa da Violência Contra a Mulher de 2018 se

concentrou em analisar notícias relacionadas ao feminicídio e há casos que não foram divulgados pela mídia, tampouco sofreram algum tipo de denúncia.

Agora, situamos a lei do Feminicídio, mesmo que com falhas, na ordem das discursividades que buscam alterar o processo de naturalização que a mulher em situação de violência é posta, pois como reflete Filho (2017), ao longo da história domesticou-se a “incomensurabilidade do terror”. O que

Contribui para que muitas vezes esses homicídios sejam cometidos na frente de testemunhas, de familiares, em locais públicos frequentados pela vítima, na saída do trabalho ou da escola. O autor sente-se no direito de mostrar a ação e até mesmo deseja a visibilidade do crime como forma de ‘lavar a honra’ e reforçar sua masculinidade e poder: se não fica comigo, não fica com mais ninguém. (PRADO & SANEMATSU, 2017, p. 151)

Ao propormos uma leitura acerca das leis, é importante mostrar como são analisadas do ponto de vista discursivo, no domínio da análise de discurso. Dessa forma, fazemos referência ao estudo de Peron (2015), que produz um gesto de leitura sobre a constituição de sentidos de violência doméstica e familiar contra a mulher, tendo como ponto de partida a Lei Maria da Penha. Indo além, nos concentramos na importância que esse tipo de lei traz consigo discursivamente, o que nos possibilita incluir nesse processo, a Lei do feminicídio.

Segundo Peron (2015), assegurar a um tema social como a violência de gênero o *status* de lei faz parte de um processo significativo, pois

Produz um efeito de que aquele fato está sob o olhar do Estado; de que é algo merecedor da atenção de uma instância que ocupa um lugar legitimado e aceito no jogo da formação social capitalista. Isso ocorre porque, em nossa sociedade, a lei funciona sob a evidência ideológica de que um sujeito, uma vez resguardado pela lei, “deverá” ter sua situação de vulnerabilidade social minimizada: trabalho da ideologia. (2015, p. 2)

Dessa forma, a lei, para análise de discurso, pode ser compreendida como “lugar de materialização do discurso jurídico-legislativo, constitui-se também em um espaço de institucionalização dos sentidos sobre um tema, estabelecendo e fixando para aquele tema um tratamento legitimado socialmente” (PERON, 2015, p. 2). Assim, faz com que o tema e/ou o fato seja considerado no curso de uma formação social capitalista como a nossa. Isso porque, para a mesma autora, o discurso jurídico se configura, “na sociedade capitalista, como um estatuto de

legitimidade, uma vez que ele determina o jogo de dominância na constituição dos sentidos nesta sociedade” (PERON, 2015, p. 2).

Durante todo percurso apresentado na Lei Maria da Penha e do Feminicídio, citadas acima, nos confrontamos com uma série de enunciados que integram o texto da Lei e deslocam sentidos tomados ao longo do processo de significação da mulher em situação de violência, tomados como completos, tais como: “não é mais um crime”, “mulher ser morta por ser mulher não é um crime simples”, “a mulher deve ser protegida pelo Estado”, “feminicídio entra no rol dos crimes hediondos”, que se materializam em leis e produzem sentidos através de um movimento que visa desnaturalizar a violência contra mulher e, conseqüentemente, protegê-la. No entanto, como alerta Peron (2015), trata-se de ilusão, produzida pela ideologia, acreditar que a mulher estará protegida pelo fato de haver a lei do feminicídio.

O que observamos é que a institucionalização de leis pode contribuir para a desnaturalização da violência contra a mulher. Todavia, do ponto de vista discursivo, observamos esse processo de um outro ângulo. Peron (2015) compreende que o processo de nomear a violência, pensando a questão de gênero, é constituído de falhas, porque, para a autora, quando se trata da lei pensamos em sentidos oficiais de violência, ou seja, aqueles que estão postos no papel, escritos na lei. E esses discursos, por serem “muito técnicos na escrituração dos artigos da Lei” (p. 7), produzem um efeito de completude, e o que é posto do processo de nomear a violência de gênero se coloca como capaz de “cercear as compreensões do que sejam os “âmbitos” da violência contraa mulher” (p. 7).

Porém, esse discurso “sempre lhe escapa pela deriva dos sentidos” (PERON, 2015, p. 7). Ou seja, quando tratamos de falha, um movimento é produzido e vai de encontro a um processo que amplia a compreensão desses “âmbitos” que a mulher em situação de violência acaba por protagonizar. Aqueles sentidos tomados como “oficiais”, tidos como completos, como escritos na lei, deslocam-se de um lugar já-dado e tornam-se “muito amplos quando dialogam com o que ‘não-está’ ali escrito” (PERON, 2015, p. 7).

Assim, compreendemos a falha não só por aquilo que sabemos, que está posto nas leis de proteção à mulher e no processo de nomear a violência contra a mulher, mas também por aquilo que escapa dessas leis, por “essa deriva dos sentidos, fica sinalizado que a construção da Lei também nunca está isenta do equívoco” (PERON, 2015, p. 7).

Em um contraponto do que está escrito na lei e o que escapa, podemos pensar o equívoco pelo modo como tanto a contradição quanto a incompletude atravessam os sentidos de violência, e isso se dá, por exemplo, pela vigência das leis e o aumento substancial no casos de violência contra a mulher. O que está posto em cada artigo é que a mulher vai ser protegida pelo Estado, que quem cometer um ato violento contra essa mulher vai ser punido.

No entanto, o que se vê são inúmeros casos de mulheres sendo assassinadas e seus assassinos, punidos por pouco tempo, quando punidos, e mais ainda, repetindo crimes da mesma ordem. O que nos leva a tomar a violência contra a mulher como um objeto paradoxal, “porque se constitui, na Lei, como aquilo que o define e também como aquilo que fica de fora da definição linguística, figurando em expressões indefinidas que indicam múltiplas possibilidades não ditas daquilo que ele pode ser” (PERON, 2015, p. 8).

É nesse jogo entre contradição e incompletude que os sentidos de violência, bem como de proteção à mulher, são tomados e evocados pelas “brechas da lei”. De acordo como Peron (2015, p. 4), “no discurso jurídico-legislativo, significam tanto as evidências, sob as formas dos pré-construídos, dos ‘já-lá’ não questionáveis, quanto as contradições, esse real da história em que olhares distintos constituem e constroem o mesmo objeto significante”. E isso pode ser pensado quando tratamos dessas brechas, pois estamos sendo tomadas pelos discursos não oficiais, por aquilo que passa da definição de violência para aquilo que é da ordem do que não definimos, ou do que é muito complexo.

Pensando a amplitude da temática e nos pautando nos estudos de Peron (2015),

Não há espaço para “normatizações técnicas da lei”, ficando, assim, colocado no campo da possibilidade em que moram as muitas e belas e audazes e intrigantes interpretações das leis, que, constantemente, escapam do ritual pré-fixado da organização da língua, habitando, justamente, sua incompletude. (PERON, 2015, p. 9)

Dessa forma, as leis Maria da Penha e Femicídio são atravessadas pelas brechas da lei em um movimento que instaura aquilo que escapa e “legítima como violência também aquilo que não se vê e que não deixa marcas no corpo” (PERON, 2015, p. 5).

Segundo Peron (2015), quando tratamos dessas leis pela transparência, entramos em “um contínuo movimento de relacionar os efeitos discursivos, de modo a produzir o efeito de logicidade para o fato, de uma realidade ‘dizível’ e ‘interpretável’ dentro de um universo

logicamente estabilizado” (p. 7). Mas compreendemos que esses sentidos não são como se mostram. Ainda, de acordo com Peron (2015), a legislação tenta conter todos os sentidos, todavia “sempre há uma ‘brecha na lei’, como comumente se ouve, que pode fazê-la derivar o sentido para outros lugares nem sempre previsíveis” (p. 7).

Ao pensarmos esses lugares outros apresentados por Peron (2015) como lugares nem sempre previsíveis, compreendemos que as brechas da leis atravessam todo discurso jurídico, levando em conta o lugar da interpretação. Os sentidos que são instituídos, tendo por base o machismo, a culpabilização da vítima, a saturação das ocorrências que desemboca no “só mais uma mulher assassinada”, a misoginia, as falhas jurídicas, a lentidão no sistema, a pouca proteção, o favorecimento do algoz, não estão (d)escritos na lei, eles fazem parte dos sentidos não oficiais, daqueles que não estão ditos, mas que estão em funcionamento não só no digital como em toda a sociedade. Modos cristalizados não apresentados em uma lei, mas experienciados por um número significativo de mulheres vítimas da violência contra a mulher.

Seguindo um movimento contrário a esse sistema é que nos engajamos em formas outras de significar a mulher na sociedade. Um processo de mudanças que consiste numa complexa tarefa, pois “não é trabalho de uma geração, mas de várias e, em parte, resulta da homogeneização do grau de desenvolvimento econômico e sócio-cultural [sic] já atingido nos grandes centros urbanos” (SAFFIOTI, 1979, p. 83).

Com base em Filho (2017), reforçamos os caminhos que estamos dispostos a percorrer, nos quais “as imagens, de costume brutalizadas, dos atos de violência são reivindicadas e transformadas em contexto narrativo nos entremeios do qual outros verbos são conjugados, por vivos e mortos, e a luta se vivifica” (2017, p. 26). Pensamos a infinidade de significações sobre a posição mulher “como um processo de constante construção, que pode, portanto, ser modificado e gerar outras significações que se distanciem da vitimização, da fragilidade e de ser “posse” de outro alguém” (MIURA, 2018, p. 10).

Até agora, por meio dos estudos no campo da história, da sociologia e da análise de discurso, traçamos um percurso que se concentrou em refletir, ainda que sucintamente, sobre o modo como a mulher vem sendo historicamente significada, tendo em vista que esse foi um processo violento e não nomeado.

Nosso próximo passo é o de apresentar outro processo dessa mesma questão a partir da análise sobre a maneira como a violência contra a mulher em seu ápice, o feminicídio, é significada pela formulação, circulação e constituição de discursos mobilizados por uma *hashtag*.

1.4 A PRÁTICA DO DISCURSO ELETRÔNICO PARA PENSAR A *HASHTAG*

Todavia, antes de situarmos a *#feminicidio*, faz-se necessário apresentar o discurso eletrônico e os desdobramentos que envolvem o espaço digital. Para isso é preciso compreender o modo como discursivamente se considera a produção do discursos, pelas três noções propostas por Orlandi (2010): constituição, formulação e circulação, sendo

Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo; sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas e sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições. (ORLANDI, 2010, p. 9)

Esses três momentos ou movimentos da produção do discurso englobam, portanto, não só as condições imediatas do discurso, como também consideram uma análise de conjuntura histórico-social mais ampla, além de abarcar os meios de circulação e modos de formulação de um discurso. Para a autora, ambos os momentos são inseparáveis e possuem relevância similar no processo de significação. É importante destacar que tanto o “constituir, formular e fazer circular sentidos são passos de um processo complexo” (ORLANDI, 2010, p. 64).

Nesse processo de complexidade em que os sentidos são produzidos, buscamos mobilizar, ao longo do trabalho, as noções acima referidas, tendo em vista que “os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam (em que meios e de que maneira: escritos em uma faixa, sussurrados como boato, documento, carta, música etc.)” (ORLANDI, 2010, p. 12). Pois, descrever as especificidades desses três momentos é uma forma de buscar compreendê-los, a fim de analisar o discurso do qual são parte integrante.

Dessa forma, tomamos a circulação como ângulo de entrada e, em seguida, pensamos a constituição e a formulação por meio dela, ressaltando que, conforme Orlandi, a circulação se constitui como trajeto dos dizeres, “onde os dizeres são como se mostram” (ORLANDI, 2010, p. 11). A autora assinala que a:

Especificidade da circulação dos sentidos produz consequências sobre a função-autor e o efeito-leitor que ele produz. Estas consequências estão diretamente ligadas à natureza da memória a que estes sentidos se filiam. E, certamente, à materialidade significativa de seus meios. (ORLANDI, 2006, p. 5)

Dessa perspectiva, a análise de um processo de significação desencadeado por uma *hashtag* toma uma direção específica na medida em que se estabelece uma relação da circulação e seus meios com a memória.

Quanto à formulação, é onde “a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)” (ORLANDI, 2010, p. 9). Ou seja, a formulação também se relaciona com a memória. Segundo Orlandi (2010), ao pensar essa noção, o que está no centro da reflexão não é a palavra em si, mas o que “se desenha em circunstâncias particulares de atualização, nas condições em que se dá, por gestos de interpretação e através de discursos que lhes emprestam corpo” (2010, p. 10).

Em outras palavras, a formulação é “o acontecimento discursivo pelo qual o sujeito circula manifestamente seu dizer” (2010, p. 10), vinculando-se aí formulação e circulação. Além disso, a formulação “é a realização (a prática) de um possível. Para o sentido, para o sujeito, para a história” (ORLANDI, 2010, p. 16).

Orlandi (2012) situa a formulação na dimensão de um eixo horizontal, também chamado de intradiscorso, e a constituição em um eixo vertical, o interdiscorso. É neste cruzamento entre formulação e constituição que todo dizer se dá, “sendo que a constituição do dizer determina a sua formulação (2012, p. 24). Esse atravessamento pode ser explicitado do seguinte modo: o interdiscorso determina o intradiscorso, sendo que “todo dizer (intradiscorso, dimensão horizontal, formulação) se faz num ponto em que (se) atravessa o (do) interdiscorso (memória, dimensão vertical estratificada, constituição)” (ORLANDI, 2010, p. 11).

Ao se referir a esses três momentos do processo de produção de discurso, baseado em Orlandi (2010), Júnior (2017) o sintetiza afirmando que:

O momento da constituição diz respeito à memória discursiva (interdiscurso), ou seja, a todos os dizeres já enunciados e esquecidos. Assim, quando pensamos na formulação, podemos entender esse outro momento como atualização, em condições específicas, do interdiscurso que se materializa ao posicionar o discurso em uma dada base material (linguística, imagética, sonora etc.). Já a circulação refere-se aos modos e meios pelos quais o discurso é formulado e como se dá sua circulação (carta, documento, postagem em rede social etc.) social. Pela observação da circulação discursiva dos dizeres, podemos identificar a produção de efeitos de saturação (excesso) ou de esvaziamento (falta). (JUNIOR, 2017, p. 22)

Como explicitamos acima, tomamos a “prática do discurso eletrônico”, em que o ângulo de entrada se dá pela circulação, como também, meio material, para pensar a constituição e a formulação de discursos. Esses sentidos em circulação no discurso eletrônico, são pensados por Orlandi (2010) pela sua especificidade. Não há como dissociar os três momentos, assim como as outras noções em funcionamento que serão apresentadas ao longo do trabalho.

Dessa forma, vamos trabalhar com a confluência das noções referidas acima, tomando a rede social Instagram como lugar de observação de processos discursivos. Descreveremos suas especificidades na busca por compreender o modo como são formuladas as imagens que circulam nessa rede por meio de uma *hashtag* específica, a *#feminicidio*.

Como dissemos na Introdução, tratamos de uma série de imagens que recortamos em blocos para observar os efeitos de sentido dos distintos dizeres que significam a violência contra mulher ou se assentam sobre eles. Observamos, também, como se formulam os discursos materializados nas legendas e comentários dessas imagens, como são formulados os discursos em torno da violência contra mulher e de discursos outros que circulam no aplicativo, como o discurso de culpabilização e identificação.

Por meio da Análise de Discurso é possível compreender “como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2003, p. 26-27). Dessa forma, tomar o Instagram como objeto simbólico é buscar “compreender como ele produz sentidos e sujeitos, como pode afetar as relações sociais à medida que se constitui atravessados por diferentes discursividades” (COSTA, 2014).

Nessa direção, estamos partindo do pressuposto de que no momento em que um dispositivo eletrônico é ligado e uma conexão é estabelecida, “algo fala”. Esse é o dizer do digital que acontece e funciona na Internet. No próximo capítulo vamos apresentar o modo como a rede social Instagram se configura, assim como cada uma de suas funcionalidades na dinâmica com quem as utiliza, os usuários da rede, tomando como ponto de partida o discurso digital.

CAPÍTULO II — DO DISCURSO DIGITAL

O digital ressignificou a relação do sujeito com o mundo, com o espaço, com o tempo, com a linguagem, com a memória.

Cristiane Dias

Dias (2018) compreende o digital como um sentido específico de tecnologia e sua construção se dá pela produção de discursos. A autora explica que o digital não se resume a “uma mera forma de produção da tecnologia” (p. 28). Em vez disso, configura-se como “uma condição de produção político-ideológica do discurso, como uma condição e meio de produção e reprodução das formas de existência capitalistas” (p. 28). No caso desta pesquisa, o digital pode ser considerado como elemento do regime de visibilidade de discursos sobre a violência contra a mulher, bem como condição de produção desse regime que regulariza, estrutura, aciona e convoca funcionamentos discursivos específicos, pois é em uma plataforma digital que esse discurso se formula e circula.

Para pensar o digital é preciso trazer a noção de materialidade digital, sendo que o que a caracteriza são suas discursividades. Ou seja, não se trata de uma questão fechada referente ao digital, mas a “um processo de significação que se dá pela emergência da discursividade digital na forma material do discurso (texto, imagem, cena urbana etc.), e em certo meio material (aplicativo, outdoor, rede social, cidade etc.)” (DIAS, 2016, p. 173). Dessa forma, o discurso digital torna-se um objeto de reflexão da análise de discurso. Sendo assim, o que está em jogo é o digital como objeto de análise e a compreensão de seu modo de significação. Para a autora, o processo de compreensão do discurso digital, assim como suas condições de produção, se instauram no “refletir de sua historicidade e sobre seus efeitos na constituição da vida e da sociedade” (DIAS, 2018, p. 44).

Neste segundo capítulo, vamos apresentar, no interior do discurso digital, o modo como o Instagram se estrutura e como operam suas funcionalidades, compreendendo que as condições de produção que atravessam o aplicativo são regidas pela lógica capitalista e que cada deslocamento relaciona-se com o desenvolvimento das tecnologias digitais.

2.1 O DIGITAL EM FUNCIONAMENTO PELA LÓGICA CAPITALISTA

Ao tratar do discurso eletrônico, das redes sociais, nos deparamos com uma série de números, em sua maioria sendo apresentados de forma exorbitante. Um número x de usuários, y de acessos, xy de interação, yx de comentários, x visualizações e compartilhamentos etc. Pensar por essa perspectiva coloca a quantidade como ponto de partida, pelo qual se pode observar o movimento do “quanto mais, melhor” (ORLANDI, 2010), uma vez que, para Orlandi, a quantidade é marca do discurso eletrônico. Mas essa questão não é recente, tem a ver com a formação capitalista. Nesse contexto, é o número que importa. Ele é capital.

Loveluck (2018)³ vai tratar de novas formas de capitalismo, no qual a internet é apresentada como uma nova indústria de serviços. Segundo o autor, em meados de 1970, falou-se em “sociedade da informação”, a partir da qual a “rede começou a ser compreendida como uma simples continuação do desenvolvimento capitalista, consistindo antes de mais nada em negociar uma transição da produção de bens para a produção de informações, no âmbito das economias mistas do período pós-guerra” (LOVELUCK, 2018, p. 107).

De lá para cá e pensando o agora, é possível compreender essas novas formas de capitalismo e seus modos de funcionamento não apenas como uma forma de produção de informações, mas como base, como aquilo que rege as relações entre os sujeitos, chamados nesse contexto de usuários da rede. Ao tratarmos da relação entre capital e digital, nos deslocamos desse lugar inicial que a internet protagonizou no período pós-guerra para um âmbito mais complexo e determinante das relações econômicas e sociais na formação capitalista.

Ao adentrar no campo da formação capitalista e o modo como o capital vai determinar a ordem do digital nos diferentes sentidos, é crucial que também seja considerada a noção de formação ideológica, “conceito que se materializa como complexo e vigoroso dispositivo de análise” (MEDEIROS, 2009, p. 2).

Antes, porém, é necessário fazer referência aos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) que regem a formação social. Para Pêcheux (1995 p. 298), eles “são caracterizados como a sede e o motivo de uma luta de classes” e, por isso, na perspectiva discursiva, encontram-se ligados à formação ideológica. Como explicam Pêcheux e Fuchs ([1975] 1997, p. 166), nos AIE “as posições políticas e ideológicas em confronto nesse embate organizam-se em formações

³ Essa reflexão advém da leitura e debate provocados por Cristiane Dias no decorrer da disciplina Discurso Digital do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) em 2020.

denominadas formações ideológicas, as quais mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação” (p. 166). Ou seja, as formações ideológicas abarcam posições políticas e ideológicas. Na produção de efeitos de sentido, a mudança, por exemplo, de um sentido para outro se dá na relação com essas posições, remetendo-se às formações ideológicas. Ou, em outros termos, o sentido de uma palavra muda de acordo com as formações ideológicas nas quais essas posições se instalam. As formações ideológicas assim são: “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas com as outras” (PÊCHEUX; FUCHS, [1975] 1997, p. 166 — grifos dos autores).

Outro ponto é que as formações ideológicas são representadas, no discurso, pelas formações discursivas, noção que vai ser explicitada ao longo do trabalho, mas que, grosso modo, “se define como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2006, p. 43). Elas atuam na determinação do “que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.)” (PÊCHEUX, 1995, p. 160 — grifos do autor).

Ao mobilizar essas noções, chegamos à seguinte síntese: “que o discurso, sob a ótica da AD, sempre insere-se em alguma FD, que, por sua vez, pertence a alguma FI. É, portanto, inconcebível a existência de discursos não-ideológicos” (SILVA, 2018, p. 164). Com isso, podemos afirmar a relação de discurso e ideologia, como pontos que se interligam, pois como esclarece Orlandi (2006), o discurso é a materialidade específica da ideologia.

Voltando à formação social capitalista, que, para nós, abarca a formação ideológica da qual derivam posições discursivas (de classes) em conflito, da qual fazem parte as redes e seus números: quando os números passam por processos e aumentam de forma exponencial, a “sociedade da informação” passa a ser referida pela globalização ou mundialização. No desenvolvimento das distintas noções que perpassam padrões e protocolos da internet, uma constatação: “havia interesses capitalísticos em busca de lucro” (LOVELUCK, 2018, p. 114).

Retomando as novas formas de compreender a sociedade da informação, Bourdieu (1998, p. 33) vai definir que a globalização “é antes de tudo um mito justificador, há um caso em que ela é bem real; é o dos mercados financeiros”. Dessa forma, a globalização contaria com os

mercados financeiros para sua efetiva realização. Ainda segundo o autor, globalização seria “ideia-força, uma ideia que tem força social, que realiza a crença” (BOURDIEU, 1998, p. 30).

Já em relação à mundialização, nos voltamos aos estudos de Orlandi (2011): para a autora, a mundialização é considerada como a era do desenvolvimento durável e “se configura na utilização do poder da mídia e da comunicação, filiando-se a redes planetárias graças à utilização da internet e impõem a visão nova de um mundo interdependente em que as grandes questões — pobreza, saúde, meio ambiente — devem ser consideradas de maneira global” (ORLANDI, 2011, p. 4). Na mundialização, retrancas como mito e real são (re)tomadas, sendo que no mito da mundialização o “capitalismo triunfa”, o que, segundo Orlandi, (2011, p. 5) tem a ver com “a ilusão do sucesso do capitalismo”, em que há uma questão crucial a ser destacada:

A mundialização está justamente na contradição entre a ideologia — que não é mito mas relação imaginária com as condições materiais da existência — e o real. Ou seja, faz parte do modo de funcionamento da mundialização a contradição entre o real (da divisão, da pobreza, da criminalidade etc) e o imaginário (da difusão, da partilha, da proximidade da escala planetária etc.). (ORLANDI, 2011, p. 5)

Segundo a autora, a mundialização teria como parte de seu funcionamento “a contradição entre o real (da divisão, da pobreza, da criminalidade etc.) e o imaginário (da difusão, da partilha, da proximidade da escala planetária etc.) (ORLANDI, 2011, p. 5). Dessa forma, a mundialização trabalha na manutenção de um certo imaginário, na ilusão do sucesso do capitalismo, que se sobrepõe às reais condições materiais de uma sociedade em prol de um novo mercado, uma outra economia.

Segundo Loveluck (2018), “apesar de seu caráter radicalmente inovador, a internet começou a ser percebida, antes de mais nada, como um novo mercado a ser conquistado” (2018, p. 119). Dessa forma, toma-se a internet como ferramenta para “materializar a sociedade da informação, em que a mesma parecia abrir, mediante a redefinição do âmbito das práticas de trocas, para uma nova reflexão sobre a economia, e por extensão, para uma nova economia política” (LOVELUCK, 2018, p. 121).

Estamos em 2021 e as prerrogativas envolvendo esse meio ganham outras noções e atualizações que abrangem o sistema, bem como as quantidades. Reformulando a afirmação de Orlandi (2010), podemos dizer que estamos inseridos em uma sociedade do “quanto mais,

melhor” na linha desta “nova economia política”, na tentativa de manter a todo custo o mito do triunfo do capitalismo.

Para Orlandi (2017), nosso contexto atual pode ser nomeado por mundo da quantidade, que tem por marca o excesso, a produtividade e o consumo. Tal questão tem a ver não só com sujeitos, redes, mas como mencionamos acima, há também relação com o âmbito econômico, no qual “números, estatísticas, porcentagens são medidas de valorização social, de aparatos, de equipamentos, de avaliação de produção, pela qual se mede o valor do ser humano, dos sujeitos sociais e do conhecimento” (ORLANDI, 2017, p. 240).

Quando consideramos o Instagram dessa perspectiva, notamos que a produção de imagens também está no interior deste processo, faz parte dele. O modo como a imagem é apresentada no Instagram, de forma fixa ou em movimento, é responsável por estruturar o funcionamento do aplicativo. Portanto, está ligada a toda uma injunção de criação de produtos para serem consumidos — replicados, curtidos, comentados e compartilhados — na rede. Por essa perspectiva, podemos afirmar o quanto a imagem, enquanto um recurso, é central de toda estrutura que pressupõe essa rede que funciona a partir do digital e está implicada nesse processo mais amplo de busca de lucro, de interesses políticos e estratégias de consumo. E, além disso, por essa rede complexa, para além de um recurso, a imagem é parte do processo de produção de discursos.

Nesse aplicativo, o usuário relaciona-se com a imagem o tempo todo, o que significa que se relaciona com as discursividades acionadas por ela. Segundo Orlandi (2012, p. 20), discursividade é “justamente a descrição dos efeitos da língua na história”. Sobre a questão do capital, Dias (2018) reflete sobre o “consumidor de um novo tipo”, tomando como ponto de partida a quantidade de dados. A personalização, a título de exemplo, o perfil de um usuário (trataremos a seguir) da rede social, bem como “a informação sobre sujeitos passa a ter um valor econômico concreto mais do que um valor simbólico” (DIAS, 2018, p. 54).

Desse modo, estamos compreendendo o Instagram a partir de uma nova economia. Do período inicial da inserção da internet no âmbito da sociedade da informação para o agora, fala-se em um novo mundo interdependente. Trata-se de novas relações de poder dentro da formação social capitalista, um novo mercado que tem o capital como ponto de partida e chegada, sendo atravessado pelas redes, usuários dessas redes, mas principalmente pelo capital. O Instagram está ligado diretamente às novas e constantemente atualizadas estratégias de consumo,

sendo que analisá-lo enquanto um objeto simbólico permite observar as posições políticas e ideológicas as quais derivam das formações ideológicas em jogo em seu discurso.

2.2 O INSTAGRAM E SUAS FUNCIONALIDADES

O Instagram é uma rede social que possibilita aos seus usuários o compartilhamento de fotos e vídeos. Pode-se afirmar que o aplicativo é movido por imagens (fixas/em movimento). Surgiu em 2010 com um logo que remetia a uma câmera Polaroid — responsável também por referenciar as formas de edição das fotos por meio dos filtros. A ideia partiu de dois engenheiros de software, um norte-americano e um brasileiro. Kevin Systrom e Mike Krieger criaram o aplicativo mais baixado na Apple Store, que no mesmo ano de sua criação agregou um milhão de usuários.

Em 2012, com versão disponível também para Android, a rede já contava com pouco mais de 500 milhões de pessoas logadas. Um número que significa. Ele é significativo do ponto de vista da instauração de uma nova economia política em rede bem como para os números que se transformam em dados. Em 2018, o Instagram bateu um bilhão de usuários ativos em todo mundo, dado apresentado em *post* oficial da empresa. Os Estados Unidos é o primeiro colocado no *ranking* dos que possuem mais pessoas logadas. Em seguida está o Brasil, com pouco menos da metade dos usuários estadunidenses. Ao todo, 66 milhões de brasileiros têm uma conta na rede social que em outubro de 2020 completou uma década de existência. Ao longo dos anos, o Instagram foi se desenvolvendo e deslocando de sua proposta inicial, movimento amparado pela lógica capitalista. A seguir apresentamos o modo como a rede se estrutura e suas funcionalidades.

Para criar uma conta no Instagram, informações pessoais como e-mail ou telefone são obrigatórios. Os sujeitos que se inscrevem no aplicativo acabam por protagonizar um mecanismo chamado de perfil. Pela perspectiva discursiva podemos tomar o perfil como um lugar em que o sujeito passa a protagonizar sua posição na rede. Afinal, ele cria seu usuário no aplicativo e coordena como esse movimento vai funcionar dentro do quadro de possibilidades já previamente estabelecidas pelo próprio aplicativo.

Assim, pelo menos o usuário tem a ilusão que é responsável por isso. Por exemplo, ao tomar a decisão de inserir uma foto no perfil ou não, deixar a rede aberta ou privada, decidindo quem acessa seu “mundo” e quem não acessa. No perfil, o sujeito também decide o tipo de

fotografia que vai circular na rede, entre outras tarefas que ele compreende ser de sua responsabilidade. No entanto, todas essas decisões jogam com aquilo que o próprio aplicativo permite.

Para apresentar e descrever o modo de configuração de cada funcionalidade do Instagram, optou-se por trazer para o trabalho recortes dos *prints* de tela do meu perfil pessoal. É importante destacar que esse movimento e perfil referem-se a atividades pessoais e mecanismos específicos de um perfil privado, que opta por seguir usuários conhecidos, como amigos, familiares e colegas, seguindo um critério de afinidade. Há nessas publicações fotografias autorais de momentos, pessoas, etc. registradas por uma câmera de celular, editadas com filtros oferecidos pelo próprio aplicativo.

É importante frisar que, em funcionamento na rede, há outros tipos de perfis, como perfis institucionais, publicitários, midiáticos, de coletivos e movimentos sociais, entre outros, que abrangem seguidores, imagens e funcionamentos distintos que serão apresentados no decorrer do trabalho. Além do mais, uma série desses perfis outros serão não só apresentados, como também objetos de análise desse estudo.

Para Pêcheux (1999), a análise se faz pela descrição e pela interpretação. Começemos pela descrição de meu perfil.



Recorte 1 — O Perfil é a tela inicial de qualquer Instagram.

No perfil do Instagram há todas as informações de um usuário, desde suas imagens fixas/em movimento até o número de pessoas que o acompanham (seguidores). Por mais que seja facultativo colocar uma foto no perfil ou escrever informações na Bio, a biografia, que é umas

das funcionalidades da rede social e costuma ser um cartão de visita de cada usuário, a decisão de explorar fotos ou vídeos de um Instagram e mesmo seguir quem os postou pode em alguns casos ser determinada pela primeira impressão desses dois mecanismos.

Tendo em vista a quantidade de usuários inseridos na rede e que a imagem fixa/em movimento é a base de sua formulação, pode-se dizer que há uma necessidade por parte do usuário em “ser visto”. E isso pede o ver/saber dos outros usuários. O contrário disso, com um processo de invisibilidade, no não fornecer informações na bio ou foto de perfil, torna complexo pensar a função da rede social como um todo, não pelo fato de haver a ausência de uma imagem, mas pelo modo como esse dizer sobre si pode se constituir pela “falta de imagem”. Um perfil que busca “ser visto”, mesmo sem imagem e/ou dados, diz algo aos seus usuários. A injunção à visibilidade é própria da sociedade contemporânea, é também elemento decisivo das condições de produção dos discursos.

Podemos pensar essa injunção à visibilidade como condição de produção do Instagram. Para Aubert & Haroche (2013), a questão da visibilidade tornou-se cada vez mais recorrente. No contexto atual, essa aparente necessidade de “ser visto” acontece de forma obsessiva e incessante. Podemos pensar o Instagram e suas funcionalidades inscritas nesse processo, questão que Aubert & Haroche (2013) colocam como central, tomando os processos de produção e consumo que já mencionamos. Nesse movimento, há um processo obrigatório do oferecer imagens de si, e associamos tal constatação ao processo de formulação e circulação de imagens no *feed* de um usuário da rede.

Além disso, ao pensarmos a questão do visível, de forma específica, no digital, adentramos a um lugar que falha, que rompe essa necessidade de se mostrar. Nesse jogo, há também o lugar do (in)visível, que “tende a significar o insignificante, e, mais, o inexistente” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 13).

Nessa perspectiva, o ser/estar visível na rede, pensando a constante (re)formulação de dizeres, assim como a fugacidade pensada a partir do digital, acaba por instaurar um movimento de invisibilidade, ou seja, quanto mais se mostra, menos se é vista. A cada atualização, novas formulações, sujeitos e dizeres. No processo de se mostrar, em que a quantidade é marca constitutiva, o visível topa com o estar invisível ou ser invisibilizado.

A evolução das redes caminha de forma congruente na injunção ao visível. Segundo Aubert & Haroche (2013), o *boom* desse processo incessante da visibilidade pode ser datado a

partir da década de 1960, sendo intensificado em 1990. Tais questões têm a ver com o “desenvolvimento das mídias e das tecnologias onipresentes que exigem uma produção contínua e ilimitada de si mesmo” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 13).

De lá pra cá, a injunção à visibilidade pode ser tomada como uma exigência das redes, dos sujeitos nela inseridos. Uma exigência: “tanto imaginária quanto real — de legitimidade e, além disso, de modo mais fundamental, de reconhecimento” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 14). Não é à toa que assistimos a tantas instituições, governos e políticos se alinharem a essas práticas. No processo de produção dos sentidos, tendo como ponto de partida o Instagram, podemos observar o jogo do visível com o invisível. Nesse embate, ou se pode ocupar um lugar ou passar despercebido. No contexto atual, por exemplo, não possuir uma conta em um aplicativo passa pelo discurso do incomum, proveniente da sociedade da visibilidade, que atesta como incomum aquele que escolhe não dar a ver/inscrever-se na rede.

O visível, a imagem, tendem a rechaçar o invisível, que é então desqualificado, tido como inútil. O indivíduo passa assim, a ser considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e imagens que ele produz, incitado a exibi-los incessantemente. (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 14)

Dessa forma, a quantidade de seguidores, postagens, o modo como legendas são formuladas, interações entre os usuários, ou seja, o modo como funciona a rede concentra-se no visível, em tornar-se visível. Aubert & Haroche (2013) ao tratar da injunção à invisibilidade compreende que essa noção reduz o indivíduo — a rede e o sujeito na posição de usuário — às aparências.

Diante disso, podemos nos debruçar na principal questão desse trabalho, que é o discurso em torno da violência contra a mulher, partindo da quantidade de imagens (do visível) referentes à vida feliz de casais que compõem inúmeros *feeds* que circulam e que de forma aparente distribuem o discurso da felicidade. Para explicitarmos esse discurso, nos inspiramos no estudo de Medeiros (2009), que vai buscar compreender o conceito de felicidade pela perspectiva da produção de sentidos na mídia. Segundo Medeiros (2009, p. 4), “o imaginário coletivo da felicidade tem na mídia uma das suas instâncias mais significativas de constituição de sentidos” e é tomado como objeto de desejo. Pelas discursividades inscritas no Instagram somos instados a interpretar esse imaginário na mesma medida, mas com uma diferença da mídia: no aplicativo, a felicidade não seria apenas um objeto de desejo, mas um objeto de desejo alcançado.

Compreendemos que esse discurso da felicidade tem a ver com um recorte sobredeterminado da vida de um casal que mostra na rede o que quer mostrar, assim como esconde. Esses frames de uma vida feliz funcionam pela perspectiva da completude. Todavia, ao nos deslocarmos dessa ilusão de completude, o que se dá a ver nessas imagens é compreendido por Medeiros (2009) por sentidos que deslizam. A título de exemplo, pensando o Instagram, em alguns casos, o casal que significa, “estampando”, em uma imagem, o discurso da felicidade, pode ser o mesmo que em outra imagem presentifica o discurso do horror — este tomado para além do senso comum. Não tratamos do horror propriamente dito, vamos além, naquilo que não está no campo da obviedade ou da transparência, uma vez que nossa compreensão de discurso do horror não se dá apenas por aquilo que se mostra da violência, mas pelo que escapa, por seus efeitos de sentido.

A naturalização da violência contra a mulher e o movimento que apreende, formula, faz circular as imagens, que temos nos dedicado em analisar, constituem esse discurso, que nomeamos de discurso do horror, de modo que esse lugar de cristalização das imagens que retratam a violência contra a mulher de distintos modos é lugar de equívoco, onde se instaura a falha.

2.3 SENTIDOS DE VIOLÊNCIA NA REDE E SEUS EQUÍVOCOS

Tendo em vista que no Instagram a base da formulação do discurso é a imagem, as distintas sequências de fotos em circulação podem ser descritas do seguinte modo: os casais estão sempre muito próximos fisicamente, e essa proximidade costuma ser significada pelo envolvimento de um abraço, um beijo ou por mãos entrelaçadas. Uma marca dessas fotografias é o gesto de sorrir, a felicidade está estampada em seus rostos. Todavia, mesmo se os fotografados não estiverem sorrindo ou em algum gesto que remeta, ainda que imaginariamente, à felicidade entre os dois, as legendas fazem o papel de descrever o que não está visível, por gestos outros de interpretar esse discurso, por meio de frases de efeito, trechos de músicas românticas ou *textões*. Sontag (2003, p. 28) nomeia a legenda como um comentário sentencioso e afirma que apontar para a significação vai depender “de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras”.

Dessa forma, o que vemos de modo regular são casais em seus melhores momentos, amparados por filtros, legendas que descrevem seus sentimentos de forma positiva e ainda comentários que reforçam uma vida feliz no digital. Entretanto, esse tipo de imagem invisibiliza o que de fato pode acontecer: por trás do rosto feliz, há maquiagem que cobre hematomas. Nas entrelinhas das legendas, pode haver pedidos de socorro.

Todavia, por meio de discursividades construídas ao longo do tempo, ecoam frases feitas, músicas, já ditos que atuam como perpetuadores de um embate entre amor e violência, que ora os distanciam, ora os aproximam, tais como “dói, um tapinha não dói”, “tapa de amor não dói”, “se está com ele e apanhou é porque gosta”.

Essas muitas discursividades dão sentidos a marcas de mordidas, chupões, arranhões, como “marcas de amor (?)”, contribuindo para um “emudecimento da violência”, ao mesmo tempo que determinam lugares estabelecidos de quem tem o poder e a força, socialmente legitimados, e quem recebe isso em forma de amor ou violência na sua equivocidade. As marcas das agressões são matéria que sinalizam no corpo da mulher o poder patriarcal que vem ao longo da história legitimando o agressor a agir com violência.

Há um jogo entre violência, amor e marcas que se conectam e, ao mesmo tempo, se distanciam, se confundem, mas evidenciam quem é detentor do poder e onde/em quem esse poder é exercido. Há equívoco nessas falas, há falhas nessas marcas. A dominação masculina se inscreve nesse complexo como dominante na produção da significação dos sentidos de marcas de amor e marcas de violência. É na indistinção entre um e outro que o equívoco se instaura por “sentidos que migram, se dispersam, se indistinguem” (ORLANDI, 1996, p. 120). Por essa perspectiva, é fundamental compreender como são significadas essas relações de sentido entre amor e violência, tomando-as como relações de poder e força.

É na rede que histórias de amor, bem como de horror, são contadas/protagonizadas/discursivizadas. E essas marcas de amor e violência funcionam no jogo do que é visto, porque os usuários sentem necessidade de que seus dizeres tornem-se públicos. Para Aubert e Haroche (2013, p. 15), é como se “o próprio sentimento de existir requeresse atualmente o fato de ser visível”. Aubert e Haroche (2013) nomeia essa questão como sendo um tipo de vivência pela “sociedade da exibição”, em que o ser/estar visível coloca o sujeito em um lugar que o mesmo “se encontra permanentemente sob o olhar do outro” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 16). Quando tratamos o ser visível do ponto de vista discursivo podemos

tomar tal questão/posição por meio de lugares distintos na rede, diferentes processos de produção de sentido. Um deles, o paradigma da sensação (MEDEIROS, 2014), que, em nosso trabalho, se instaura como um dos efeitos do “ser para pertencer da rede”, que atravessa o formular, fazer circular e, conseqüentemente, estar a todo tempo conectado, sendo visto, significado na rede. A questão do visível no Instagram nos possibilita pensar os comentários, as legendas e todo percurso de significação instaurado na e pela rede.

A autora supracitada reforça que essa injunção relaciona-se com o exibir sem parar, na perspectiva do Instagram pensamos essa questão pela especificidade dos *stories*. Cada usuário do aplicativo pode postar 100 stories por dia, sete dias por semana. Esse funcionamento se dá “tanto para poder existir o máximo possível e de forma contínua aos olhos da maioria” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 18).

Segundo a autora, esse mostrar-se para o outro pode também integrar outro lugar, lugar este responsável por provar um sentimento de existência, que no aplicativo nomeamos de bio, uma síntese de si. Trata-se, para nós, de um processo discursivo de constituição de uma formação imaginária do sujeito sobre si mesmo, já que o sujeito não se relaciona com o outro de modo direto, bem como não projeta sua própria imagem de maneira direta. Para Pêcheux (2019, p. 82), “a ideologia na conjunção com o imaginário atravessa esse processo, mediando a relação do sujeito com as suas condições de existência”, já que a relação entre sujeito, pensamento e mundo não é direta, nem transparente. É mediada pela linguagem na relação com a história.

Nessa via, a ideologia não pode ser tomada como conjunto de representações, nem como ocultação da realidade, e sim “enquanto prática significante, discursiva, ela aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história, para que signifique” (ORLANDI, 1996, p. 2). Ainda nas palavras de Orlandi (1996 p. 3), a ideologia é “uma necessidade da relação do sujeito com os sentidos, ou do mundo com a linguagem”.

Na teoria do discurso, ideologia e inconsciente estão materialmente ligados, pois

A interpelação do indivíduo em sujeito, pela ideologia, traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique. O efeito é o da evidência do sentido (o sentido-lá), e a impressão do sujeito como origem do que diz. Efeitos que trabalham, ambos, a ilusão de transparência da linguagem. (ORLANDI, 1996, p. 2)

Pêcheux (1995) reforça que a interpelação do indivíduo em sujeito — de seu discurso, pela ideologia, “se realiza através do complexo de formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece ‘a cada sujeito’ sua ‘realidade’” (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 149). Faz com que o sujeito assim construa, imaginariamente, uma imagem do outro e de si mesmo, formações imaginárias que presidem as relações sociais.

A ideologia, portanto, também é constitutiva dos gestos de interpretação, de forma que “observando a interpretação que podemos compreender o funcionamento discursivo da ideologia” (ORLANDI, 2017, p. 206).

Pensando o trabalho em questão, as distintas formas de expressão explicitadas por Aubert e Haroche (2013) tocam o modo como o aplicativo produz sentidos por meio de suas funcionalidades, como o sujeito se significa nos *stories*, no *feed*, ao formular um comentário, ao postar uma imagem, ao construir sua bio etc. Ou, em outros termos, como o usuário é interpelado em sujeito pela ideologia no quadro desta lógica da exibição.

Aubert & Haroche (2013) resume todo processo, que articulamos acima em relação ao Instagram, em um objeto final que “tenderia, portanto, a se tornar — ao pé da letra — uma imagem repetida mas efêmera” (2013, p. 18). Essa exibição sem limite nos evoca a uma questão constante do aplicativo: é sempre mais uma foto. A cada atualização do *feed*: fotos novas, fotos outras.

Continuando a descrição do aplicativo, a ferramenta seguir (ou não) um determinado usuário pode ser pensada como algo relativo da rede, porém, esse movimento costuma seguir critérios específicos. É importante ressaltar que os distintos mecanismos que um usuário utiliza para seguir outro usuário (acreditando que possui controle disso) tem por base e ponto de partida as funcionalidades da própria rede.

Do ponto de vista discursivo propomos pensar a ferramenta seguir (ou não) em funcionamento como “gesto (atos no nível do simbólico)” (PÊCHEUX, 2019, p. 78). A partir da observação das ferramentas descritas acima e seu funcionamento, apresentamos algumas hipóteses e nomeamos possíveis critérios para o uso da ferramenta seguir, assim como o contrário dessa ação. Esse movimento se deu a partir da observação dessa funcionalidade como gesto. Antes de explicitarmos tais processos, destacamos um movimento outro, no qual não há um padrão aparente, o seguir não leva em conta nenhum dos possíveis critérios que nomeamos e apresentaremos a seguir.

No primeiro critério, o usuário vai seguir pessoas presentes em seu círculo social. Este processo está relacionado diretamente às suas relações sociais em algum nível, por exemplo, seguir familiares, colegas de trabalho, faculdade, pessoas que conheceu em algum momento da vida etc. Segue-se porque tem afinidade. Esse gesto de seguir pode ser compreendido como um movimento de reconhecimento ou não reconhecimento dos sujeitos, chamados de usuários da rede em relação a determinadas materialidades, discursos etc. em circulação no digital. Dessa forma, o usuário vai decidir por seguir ou não determinado perfil caso estabeleça algum tipo de relação de sentido com ele. Isso pode acontecer na relação com determinada causa, projeto, marca ou mesmo um sujeito materializado em um perfil (nomeado de usuário da rede), baseado naquilo que é apresentado por meio de postagens e interações, ou seja, na forma como o outro usuário (se) mostra.

Quando uma marca que testa em animais⁴ perde seguidores ou uma marca que promove a conscientização ambiental ganha seguidores, por exemplo, podemos afirmar que o gesto de seguir ocorre porque nos dois casos se estabeleceu uma relação de sentido com discursividade produzido em um ou outro. Ao deixar de seguir, não reproduzir, pedir justiça por ações práticas, esses discursos que, na maioria das vezes são atravessados pelo machismo, caminham para um processo de desconstrução mesmo que, como dito algumas vezes neste trabalho, a passos lentos.

Dessa forma podemos concluir que o seguir/deixar de seguir ou mesmo não seguir outro usuário na rede são ações voláteis, já que podem ser desfeitas ou refeitas por meio de um clique. Todavia, não se trata de simples ações da ordem da espontaneidade, mas de gestos ligados às relações de sentido produzidas pelos discursos em jogo na rede.

⁴ O Projeto Esperança Animal (PEA) define testes em animais como “todo e qualquer experimento com animais cuja finalidade é a obtenção de um resultado seja de comportamento, medicamento, cosmético ou ação de substâncias químicas em geral. Geralmente os experimentos são realizados sem anestésicos, podendo ou não envolver o ato da vivisseção (é a dissecação de animais vivos para pesquisa e estudo)”. Há uma série de questões éticas em torno desse embate. Esse é um movimento de resistência de protetores dos direitos dos animais.



Recorte 2 – Publicações, seguidores e seguindo, com suas quantidades, aparecem ao lado da foto de perfil do usuário, seguidos denome e Bio.

Na página inicial do Instagram há foto de perfil, nome e nome de usuário. O nome refere-se ao nome do usuário do perfil. Já o nome de usuário é o que torna o usuário localizável a partir da junção com @, quando existe necessidade de procurar por determinado perfil, usa-se o @+nome de usuário e o aplicativo realiza a busca, como @vick_coelho. Há também a biografia, apresentada anteriormente; sua funcionalidade consiste em resumir do que se trata um perfil. Para esse resumo, o Instagram disponibiliza 150 caracteres.

Pensar em um recurso como a bio que possibilita ao sujeito inserido no digital dizer “o que/quem sou/faço/gosto”, é uma das inúmeras formas dele se significar na rede. Por um lado, há um espaço para o sujeito se dizer, tecer uma escrita sobre si, projetar uma imagem de si próprio, como dissemos anteriormente sobre a formação imaginária; por outro lado, esse mesmo espaço, pela maneira como é preenchido, já o significa pelas discursividades aí engendradas neste espaço e nesta escrita, há um modo de (se) significar aí.

Pensando a bio do ponto de vista discursivo, o sujeito tem a possibilidade de (se) constituir e formular seu lugar no mundo ao dizer (quem é), (o que gosta, o que faz) ou mesmo ao deixar essa ferramenta em branco; ao silenciar, ao não dizer, o sujeito diz algo de si, se significa no silêncio, afinal, “o silêncio é a possibilidade do dizer vir a ser outro” (ORLANDI, 1995, p. 38).

Nesse batimento entre o que se diz e o que não se diz há distintos dizeres significando no digital. Além disso, essa escrita de si é compreendida por Dias (2018, p. 155) como “um instrumento político potente. Porque falar de si é falar de uma posição-sujeito que é sempre já de alteridade”. E esse dizer de si pela perspectiva da bio se produz enquanto “inscrição do sujeito no mundo, enquanto um observatório do político” (DIAS, 2018, p. 157).

Por ser uma síntese de si, não há possibilidade de afirmar que existe um padrão para a bio, já que o usuário se coloca por meio de um resumo em uma tentativa de dizer quem ele (acha que) é. Tal feito acontece quando ele o descreve ou não, mas há sugestões comuns previstas no aplicativo: localização, quem é você e o que você faz, *hobbies* etc. Tais elementos podem ser inseridos, amparados por funcionalidades do digital, como emojis, *hashtags* e links que direcionam os usuários para outros lugares da rede etc.

Esse modo estruturante do Instagram nos leva a pensar, tomando a relação sujeito e sentido funcionando na bio, no que diz Orlandi (2003) sobre a maneira de “explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura” (2003, p. 26-27). Isso porque o modo como o sujeito se constitui tem a ver com a constituição do sentido, e levando-se em conta que, para formular, somos instados a interpretar. Dessa forma, quando tratamos dos gestos de interpretação podemos pensar no gesto como modo de formulação do sentido. Além do mais, é possível considerar o não-dito, que também opera nessa ferramenta que nomeamos de síntese de si.

Além disso, o início de um perfil no Instagram conta com mais três elementos que vão constituindo esse lugar de dizer, nessa sequência: publicações, seguidores e seguindo, com suas respectivas quantidades. O número aí aparece em destaque, contabilizando-os.



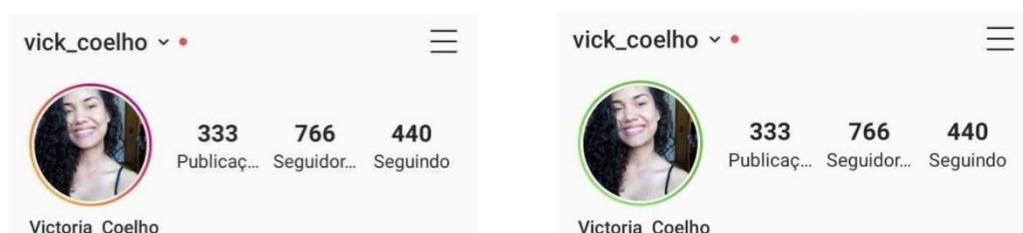
Recorte 3 — o número de publicações refere-se à quantidade de fotos fixas/em movimento compartilhadas na rede. De seguidora a quantas pessoas seguem o usuário e, por fim, ao número de quantos perfis o usuário segue, ou seja, ele também é um seguidor

Antes de chegar no *feed*, a página onde se encontra todas as publicações do usuário, como também as atualizações de seus seguidores, é preciso tratar do Instagram *Stories*, que é classificado como um *storytelling* da vida real. Foi criado em 2016 visando aumentar a interação e o engajamento.

Apesar de sua base também ser a imagem (fixa ou em movimento), o *story* ocupa um lugar que o difere em tempo e lugar de uma foto ou vídeo postado no *feed*. Mesmo funcionando de forma similar, em matéria de conteúdo, abrigando as discursividades da rede social, o *story* é

momentâneo em dois sentidos: ao mirá-lo, o usuário tem 15 segundos para vê-lo, esse movimento pode ser repetido até o prazo final de duração de um de storie: 24 horas, em seguida, desaparece. Segundo dados da própria empresa Instagram, mais de 500 milhões de contas usam essa funcionalidade todos os dias.

Se a foto do perfil estiver sinalizada com uma borda em tons rosa e laranja, significa que o usuário postou *stories* e seus seguidores podem visualizá-lo. Entretanto, se há uma mudança nas cores para o verde quer dizer que o usuário delimitou quem visualiza seu conteúdo. Esse recurso é nomeado por *Close Friends* — melhores amigos. Em resumo, trata-se de uma lista VIP de quem tem acesso a “determinada história”, que, nesse caso, é contada, em grande parte, por imagens.



Recorte 4 e 5 — A foto do perfil com borda rosa e laranja permite que todos os seguidores visualizem um story. A mesma foto, mas em cor verde quer dizer que o usuário filtrou o acesso. Apenas quem ele permitiu pode visualizar.

Essa ferramenta possui uma série de funcionalidades. Além das fotos e vídeos, é possível incluir animações, efeitos, legendas, enquetes, perguntas e até música em uma única publicação.



Recorte 6: Nesse story há foto, legenda, localização, emoji (avião) e uma marcação de usuário (@+nome de usuário).



Recorte 7: foto, inserção de música (happy) e contagem regressiva (mecanismo em roxo e azul usado para marcar eventos, nesse caso, a chegada em casa).

Essa infinidade de ferramentas disponíveis possibilita ao usuário distintas formas de significar, tendo em sua base uma imagem (fixa/movimento) sobre a qual se instalam dizeres que são compartilhados. O usuário também tem a possibilidade de não apenas formular uma publicação utilizando uma ou quantas ferramentas preferir, mas apropriar-se de publicações de outros usuários. Isso acontece pelo efeito de repostar.



Recorte 8 — Imagem repostada em story sem o uso de nenhuma outra funcionalidade oferecida pela rede.

Na formulação de um dizer ou mesmo no apropriar-se de outro, sendo ambos movimentos amparados ou não (critério de cada usuário) por distintos mecanismos, em um processo que concentra muitas ferramentas à disposição do usuário, pode-se dizer, do ponto de vista discursivo, que o *story* se configura como uma ferramenta que abriga diferentes formas de linguagem, que há um efeito de condensação que consiste na metáfora, uma vez que para (se) dizer, o sujeito se situa no jogo das linguagens, no jogo do deslizamento de sentidos.

É importante salientar que, segundo Orlandi (2003, p. 19), quando nos referimos à metáfora, estamos falando dela como processo de transferência de sentidos. O sentido pode deslizar para outro na medida em que se formula em uma ou outra forma de linguagem, como vemos funcionar no Instagram. Segundo Orlandi (2003), “todo enunciado é constituído por pontos de deriva que deslizam e constituem outros enunciados. Isto se dá pelo que chamamos em análise de discurso de efeitos metafóricos” (p. 14). Compreendemos, desse modo, pela noção de deriva, a mudança de sentidos, já que “as palavras, expressões, proposições, na análise de discurso, não têm um sentido em si, mas tiram seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem” (ORLANDI, 2003, p. 14). Dessa forma, as diferentes formas de linguagem funcionando em um mesmo *story* acabam produzindo esse jogo com o sentido.

Orlandi explica que o efeito metafórico possui relação com a transferência de sentido, “alguma coisa que significava de um modo, desliza para produzir outros efeitos de sentidos, diferentes” (ORLANDI, 2004, p. 11). No deslizamento de sentido, há efeito de resignificação. Em relação ao papel da metáfora, ela é vista “como transferência (M. Pêcheux, 1975) — uma palavra por outra —, é assim constitutiva de sentido” (ORLANDI, 2006, p. 31). Ao situar assim a metáfora, poderíamos, pensando o *Instagram Stories*, propor uma formulação outra, uma palavra por uma imagem, uma imagem por uma palavra, uma imagem por um som etc. que funcionaria: uma ferramenta por outra, uma discursividade em funcionamento por outra. Esse leque de ferramentas de um *story* torna possível certas formulações, bem como silêncios, para então pensarmos o funcionamento discursivo.

Tomando o processo de significação de um *story* é possível pensar os efeitos produzidos a partir de diferentes formas de linguagem atravessando um único *story* no momento em que o usuário inserido na rede o visualiza. A título de exemplo, um *story* com música significa de uma forma para quem o assistiu com o volume de mídia ativado de quem viu aquele mesmo dizer, mas com o volume desativado. Ou seja, é o mesmo objeto, mas produz diferentes efeitos de sentido já que, como toda rede social, é atravessado por diferentes discursividades e vista por sujeitos inseridos em distintas formações discursivas. Por essa perspectiva, tomamos o sentido sendo estabelecido nessa relação com quem o interpreta.

Agora vamos apresentar o modo como funciona o *feed*, que se difere em alguns aspectos do *Instagram Stories*. Do ponto de vista discursivo, esse é o lugar que o sujeito (se) significa e faz isso por meio de imagens paradas ou em movimento que vão circular no aplicativo.

Além disso, o *feed*, em contraste com o *stories* não possui limite de duração. Seus dizeres se perpetuam por tempo indeterminado que imaginariamente se apresenta como ilimitado. Nessa dinâmica, o sujeito se constitui como usuário da rede e faz isso amparado pela formulação e consequente circulação de seus *posts*.

É importante ressaltar também que inúmeras discursividades são postadas em um *feed*. Não há possibilidade de pensar o Instagram *Stories* ou o *feed* sem tratar do gesto que move essas funcionalidades, que é o ato de postar. Dias (2018) compreende esse movimento como uma forma de subjetivação do digital, no qual “o postar inclui o percurso, o envio, a espera, a chegada, a saber o meio, é uma forma de escritura que implica o compartilhamento, a viralização” (DIAS, 2018, p. 158).

Como apresentado acima, o percurso de postar coloca em funcionamento formulações do tipo “essa foto/vídeo merece ir para o *feed*”, tais afirmações inserem esse mecanismo em um lugar privilegiado. O processo de escolher entre fazer circular um dizer por 24 horas (nos *stories*), ou por anos, aponta para o lugar que o *feed* ocupa. Nesse lugar privilegiado da rede, o sujeito significa, como dito anteriormente, assim como é significado, questionado, atravessado por dizeres outros de distintos usuários por meio dos comentários. Por meio desse processo, o sujeito “produz uma forma de autoria determinada pelo digital” (DIAS, 2018, p. 49), de modo que quando um usuário comenta há, também, um dizer de si em funcionamento, produzindo efeitos.

Para que uma postagem, nesse mecanismo, desapareça, é preciso que o próprio usuário apague, ou se o conteúdo for considerado impróprio pelos usuários da rede e denunciado, o Instagram poderá tornar indisponível. Essa decisão também pode ser exclusiva da própria empresa, caso considere o conteúdo inapropriado. A empresa disponibiliza diretrizes em seus termos de uso que explicitam essa e outras questões de políticas e funcionalidades.

É importante ressaltar que o Instagram dá a possibilidade aos seus seguidores de terem um perfil público ao qual qualquer pessoa tem acesso. Ou privado, para o qual a decisão de permitir o acesso ao perfil é do usuário. O perfil privado pessoal tem a ver justamente com esse efeito de privacidade, já que o usuário controla a entrada de outros usuários em seu perfil, assim como a interação em suas publicações. Nesse perfil, os conteúdos são acessados apenas por usuários autorizados.

Já no perfil público pessoal, não há nenhum filtro em relação a acesso ou mesmo interação, qualquer usuário inserido na rede pode ver, comentar e até enviar mensagem. Esse tipo de perfil está relacionado ao “ser visto”, dito anteriormente.

Entretanto, a conta pública pessoal do Instagram dispõe de outras duas modalidades: criador de conteúdo e comercial, ambas as contas são voltadas para usuários que, diferentes do privado e público pessoal, não visam apenas aos recursos básicos do aplicativo. Esses tipos de perfis são direcionados para influenciadores digitais ou pessoas que possuem um negócio on-line. Esses usuários recebem informações mais detalhadas, como por exemplo, o funcionamento da conta, engajamento etc.

Como apontamos no início do trabalho, em relação à lógica capitalista, é importante ressaltar que o Instagram ultrapassou os limites do entretenimento ao se colocar no lugar do consumo de dados, na máxima “do quanto mais, melhor”, mencionada anteriormente, pois o lucro na dinâmica dessa rede em que há distintos modelos de conta, bem como funcionalidades, acabam por alterar também a natureza das publicações.

A rede possibilita também que um usuário compartilhe não apenas uma foto ou vídeo em si, mas permite o recurso de legendas — algo facultativo da rede. Uma foto pode ser postada sem descrição. Segundo Júnior (2017, p. 40), “o mais significativo é perceber o exercício simulatório, combinatório, de provocar uma resposta da audiência contínua, escrevendo e lendo as imagens em deslocamento”.

Outra funcionalidade do Instagram é o *like*. Apesar da mudança na contagem de curtidas, que será tratada a seguir, ainda é possível se manifestar pela ferramenta curtir. Contudo, essa ação não é mais contabilizada como era antes. Em seu trabalho, a Discursividade do clique na Produção de sentidos e sujeitos, Chiaretti (2016, p. 143) liga o mecanismo clique “aos efeitos da materialidade específica do digital”, na e pela qual se produzem “efeitos de sentido que apelam à completude (de sujeito e de sentido)”.

Compreendemos que esse gesto que configura o curtir do Instagram é discurso. Considerar esse “comando” dessa forma, implica “compreender de que modo, atualmente, história e língua se inscrevem na constituição de sujeito e sentido, levando em consideração o lugar privilegiado que o discurso digital e o gesto do clique ocupam nas práticas cotidianas” (CHIARETTI, 2016, p. 131).

Ao tratar desse movimento de ação como um comando, a autora destaca uma programação específica que prevê um percurso e uma consequência. A atividade da curtida no Instagram de seu início até hoje comprova tal questão. É importante também ressaltar que o gesto está ligado “à administração das relações entre os sujeitos” (CHIARETTI, 2016, p. 137).

Chiaretti (2016) toma a discursividade do “clique” como um “efeito de sentido (efeito imaginário) de literalidade” (p. 137). No Instagram, a curtida, quando realizada, não apenas significava o acontecimento do gostar, mas migrava para outros sentidos, em que havia um efeito pós curtida, efeito de contabilização. Esse percurso, em que a interação era medida por números gerou consequências, a empresa passou a extinguir a contabilização de curtidas em uma publicação. Há uma série de estudos que apontavam as curtidas do aplicativo como prejudiciais, principalmente para o público jovem. Uma das pesquisas foi feita pela Royal Society for Public Health e concluiu que o Instagram era a rede social mais nociva para os jovens. Sobre isso, é importante retornar a uma questão central quando pensamos o Instagram: ele é marcado por excessos, por uma espécie de “divulgação superlativa de imagens” (MEDEIROS, 2014, p. 214).

Até aqui foi possível destacar a quantidade de usuários inseridos em um só lugar, a disposição de várias funcionalidades e, no panorama da curtida, a frequência e excesso que um mesmo gesto ocorre. Entretanto, nesse mecanismo, a falta também pode predominar, “uma vez que seu modo de funcionamento escapa ao usuário” (CHIARETTI, 2016, p. 133). A falta, assim como o excesso, produz efeitos e afeta os sujeitos.

Grosso modo, Chiaretti (2016) atribui ao “clique” a ilusão de que tudo é possível. Além do mais, tomando o lugar da curtida e de sua possível falta ou seu excesso, pode-se dizer que ambas ações tendem a promover distintos significados. “Ao mesmo tempo em que a discursividade do clique faz um apelo à liberdade, observa-se uma massiva e silenciosa prescrição e codificação das práticas sociais” (CHIARETTI, 2016, p. 145). E ainda que haja esse poder incutido na prática, as questões instantâneas e imediatas marcadas no cotidiano existem como algo “para além dos sentidos de liberdade e de flexibilidade, estamos diante de sentimentos relacionados à angústia” (CHIARETTI, 2016, p. 147).

O excesso de conteúdos e as curtidas (ou a falta delas), como uma espécie de medidora de qualidade de um indivíduo ou daquilo que o mesmo propunha na rede, acabava por gerar comparações entre as pessoas, uma espécie de competição. Depressão, ansiedade e *Bullying* foram outras questões impactantes geradas pela rede social em seus usuários, segundo o estudo

da Royal Society for Public Health. O *like* contempla, dessa forma, um mecanismo discursivo que se relaciona com diferentes efeitos: ser aceito, aprovado, “curtido” pelo outro. E sua falta pode desencadear o inverso.

Nesse sentido, é importante frisar os efeitos de sentido produzidos no social que resulta de gestos de interpretação (ORLANDI, 1996) diversos. Tendo em vista as discursividades que atravessam e constituem esse aplicativo, no percurso de um gesto e suas consequências, é necessário também pensar sobre os efeitos sociais que podem ser produzidos por meio dos discursos que circulam na rede.

O Instagram avança a todo instante em termos de atualização. Desde que foi criado, a empresa modifica também questões de design como, por exemplo, a cor do aplicativo. De fundo branco e escritos preto, a atualização trouxe preto e cinza para os menus e os escritos passaram a ser brancos. As novas cores fazem parte de um mecanismo chamado de Modo Escuro, que visa economia de energia, bem como tornar a leitura dos usuários mais agradável.



Recorte 9 e 10 — A alteração na cor do aplicativo ocorreu em 2019 e uma de suas funcionalidades concentra-se na economia debateria.

Além das alterações, a rede acrescenta de forma constante novas funcionalidades. Há tempos, o Instagram não se resume apenas no postar, curtir e comentar de publicações. Há o recurso do *direct*, um *chat* onde os usuários podem se comunicar por mensagem de texto, envio de fotos, áudio e chamada de vídeo com até seis pessoas.

A rede ainda conta com transmissão de vídeo ao vivo com duração de uma hora. Assim como os *stories*, a chamada *Live* chegou na rede social em 2016. Durante uma transmissão ao vivo é possível reações e comentários de quem assiste. A empresa lançou em 2018 uma plataforma de vídeo chamada IGTV. Diferente dos *stories*, armazena vídeos de até 60 minutos que podem ser publicados no *feed*.

Diante de modificações, atualizações e seus 1 bilhão de usuários ativos, a rede social deixou de ser aquele arquivo do início de sua criação; um compilado de imagens de refeições bonitas ou *selfies* no geral. E isso se dá por algumas questões, a primeira delas é que essa rede é uma empresa e, com o passar do tempo, tornou-se aliada de outras empresas. Hoje, o aplicativo conta com o Instagram Empresas, no site business.instagram.com, que é um guia para auxiliar as empresas no processo de inserção na rede.

Pode-se dizer que esse movimento, que insere as empresas na rede social, é mais um negócio que tem o capital como ponto de partida. A título de exemplo, uma das funcionalidades do aplicativo visa promoção de conteúdo pelo botão promover publicação. O usuário desembolsa um valor referente a um determinado *post*, o Instagram maneja esse *post* e o coloca em um lugar outro no aplicativo. Nesse lugar, há alcance superior que um *post* que não passou por investimento teria. Grosso modo, o *post* patrocinado é mais visto e pode ter por consequência (não há uma regra) mais visitas no perfil, maior engajamento, interação etc.

Esse alcance pode ser tomado na perspectiva do lucro como temos repetido. Contudo, seu modo de funcionamento pode ser pensado, pela noção de formações algorítmicas, tendo em vista não somente a internet, mas meios outros inseridos no discurso digital, como “todo complexo de algoritmos que compõem” (FERRAGUT, 2018, p. 43).

Dessa forma é fundamental pensar o processo de compreensão dos sentidos, pois “em termos de organização sintática e semântica do algoritmo e das ferramentas pode nos fazer compreender dos mecanismos de produção dos sentidos que aí estão funcionando em termos de ordem significativa” (DIAS, 2018, p. 62). Além disso, o Instagram anuncia empresas/usuários por meio da ferramenta anúncios. Em todas essas dinâmicas o capital está em evidência.

Outro exemplo: a empresa/usuário x paga o aplicativo para anunciá-lo. Em troca desse pagamento, o anúncio é inserido no *feed*. Que *feed*? Inúmeros. Como essa seleção é feita? Esse segredo empresarial acarreta suposições, uma delas é a de que há uma lógica baseada no perfil de cada usuário que recebe determinado anúncio. A título de exemplo, o usuário se depara com propagandas em forma de anúncios que aparecem no *feed* ou nos *stories* sem que tenha solicitado.

Trata-se de publicidade de produtos, ou mesmo de pessoas que, de alguma forma, foram associadas aos interesses do usuário a partir dos dados filtrados pelo algoritmo. Há uma história distinta sendo contada em cada perfil, que segue um fluxo narrativo, e deixa pistas dos

interesses do usuário. Essas “pistas” transformam-se em dados capturados pelo algoritmo, fazendo com que ao buscar por um produto, logo depois, um anúncio ligado a este produto apareça em sua página. Não se trata de mágica ou coincidência, há uma sondagem bem ordenada e característica da rede que impulsiona o consumo.

Pensar o modo de funcionamento do algoritmo consiste em adentrar um campo matemático misterioso, há uma série de suposições em torno do tema. Entretanto, do ponto de vista discursivo, mesmo envolto às incertezas que perpassam o algoritmo, é possível pensar em efeitos de sentidos. Ferragut (2019) destaca que “entender como o algoritmo funciona mostra-se extremamente importante para entendermos como esses discursos escapam da repetição formal e se inscrevem no interdiscurso” (p. 9).

O autor supracitado reforça a opacidade do algoritmo, ressaltando que ele não pode ser tomado por neutralidade, mas sim “constituídos por formações, ou seja, determinados por uma relação com o conhecimento em certas condições de produção, podemos chamá-los Formações Algorítmicas⁵ que se diferem do algoritmo quando pensamos nesse atravessamento da máquina pelo sujeito” (FERRAGUT, 2019, p. 19).

Diante da complexidade da noção de algoritmo e Formações Algorítmicas, salientamos um dos questionamentos propostos pelo autor: “como se constrói uma rede de sentidos que possam significar de forma que uma série de dados coletados sobre um sujeito seja suficiente para definir que tipo de conteúdo ele receberá em sua rede social?” (FERRAGUT, 2019, p. 3). O que nos leva a considerar que lidamos com a possibilidade dos sujeitos serem transformados em dados, como também com a ilusão de acesso e compreensão da lógica e do funcionamento do algoritmo.

O que nos cabe, amparadas pela análise de discurso, é apreender os efeitos de sentido, interpretar sujeitos ideologicamente constituídos no/pelo digital. Pela entrada dos indivíduos interpelados pela ideologia que, também, “administram a máquina” é que podemos pensar as Formações Algorítmicas, pelo “efeito do atravessamento do digital pelos sujeitos” (FERRAGUT, 2019, p. 3). Ao tratar desse atravessamento, tendo em vista a lógica de mercado, chegamos a uma série de discursos em funcionamento, sendo um deles, o do capital.

⁵ Conceito proposto por Ferragut (2018) que deriva de uma leitura sobre a noção de formações discursivas. O autor propõe uma paráfrase da seguinte formulação de Pêcheux (2014, p. 149): “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas”.

Nessa nova era do aplicativo, as empresas ganharam voz e lugar, já que “as redes sociais digitais, como o Instagram, parecem propiciar e/ou potencializar modos de o homem (res)significar suas relações consigo mesmo, com as diferentes formas de linguagem, com o conhecimento, com a sociedade e com o mundo” (JÚNIOR, 2017, p. 86).

Segundo dados do próprio site, 90% das contas seguem uma empresa no Instagram. Dessa forma, pode-se afirmar que o aplicativo é um “lugar relevante para observarmos certos funcionamentos discursivos, e compreendermos como esses funcionamentos produzem modos de significar a relação homem-sociedade pelo modo como ali a linguagem, o digital e o eletrônico podem ser articulados” (JUNIOR, 2017, p. 41).

Outro funcionamento do Instagram e peça determinante no desenvolvimento desse trabalho é a *hashtag*, ela tem que ver com a prática de indexar uma expressão, frase ou palavra na rede. Isso acontece por meio de uma cerquilha (#) na escrita de postagens. A junção desse símbolo, acrescida àquilo que pretende listar, torna-se um *hiperlink*, caso postada em meios clicáveis.

Contudo, nem sempre a *hashtag* é inserida por esses meios. Há *hashtags* nos mais diferentes lugares, e não são configuradas como hiperlinks, já que estão representadas por meio de cartazes, escritos em muros, etc., afinal, “rua e rede, urbano e digital se relacionam na medida em que ambos nos constituem enquanto sujeitos. Os dois são lugares de significação e, portanto, políticos” (PEREIRA, 2018, p. 22).

Muitas das ferramentas apresentadas até então, bem como estratégias de empresas e outras redes sociais, utilizam-se desse mecanismo visando alcance na rede. Esse alcance resulta de formas de ser vista, notada. Por formar um agrupamento de um conteúdo específico, a *hashtag* acaba por ser facilitadora quando o assunto é categorizar e mesmo organizar uma temática. Com as inúmeras mudanças que tratamos até o presente momento, a ferramenta passou a ser protagonista em assuntos de relevância global.

Com mais tempo de existência que o Instagram, a *Hashtag* chegou com a rede social Twitter em 2013. Criado pelo designer Chris Messina, a iniciativa on-line começou com um simples marcador capaz de agrupar conteúdos específicos e facilitar buscas. É importante compreender que toda *Hashtag* significa algo. Segundo o criador da ferramenta Messina (2007), conforme citado por Pereira (2018, p. 17), “no momento em que é reunido o símbolo # (hash) a uma palavra-etiqueta (tag), um canal de troca entre os usuários é criado”. Esse canal de troca

“funciona de forma discursiva e se constitui como lugar de poder e disputa” (PEREIRA, 2018, p. 19).

Em sua dissertação *Funcionamento discursivo das hashtags: um olhar para a #somostodos*, Pereira (2018) traz como título do primeiro capítulo “*Hashtag é língua*”, colocando a questão da língua como “um lugar de poder, no qual materializam-se discursos, ideologias, constituição de sujeitos e sentidos” (p. 19).

Para Orlandi (2012, p. 60), “a própria língua funciona ideologicamente, tendo em sua materialidade esse jogo, o lugar da falha, do equívoco”. Nessa perspectiva, é preciso pensar a língua, e esse seu lugar político, de articulação, inscrição na história, seu modo de funcionamento, bem como sua função de dar “lugar a interpretação” (ORLANDI, 2012, p. 23). Assim, nos apropriando da afirmação “*Hashtag é língua*”, na articulação com a ideologia, é que esse lugar de “constituição de sentidos e sujeitos” vai ser pensado no/pelo digital.

Após apresentarmos uma parcela significativa das funcionalidades do Instagram, situando que há sempre novas atualizações e conseqüente acréscimo de recursos outros, nos afastamos do modo de dizer das funcionalidades apresentadas de um lugar já conhecido no digital. Pela análise de discurso, deslocamos as funcionalidades de apenas ferramenta da rede social, para pensá-las discursivamente, como mecanismos de textualização do discurso. Isso é, propomos tratar os recursos, as ferramentas que compõem as funcionalidades do Instagram como mecanismos de textualização do político. Mecanismos de textualização de uma escritura própria do digital.

Para compreender essa questão, nos voltamos ao estudo de Orlandi (2012) sobre pontuação, pois a autora atesta que, pela pontuação, o sujeito trabalha seus pontos de subjetivação e esse movimento abriga o político e a ideologia. Nessa perspectiva, tomamos a noção de político que, em análise de discurso, “corresponde aqui a divisão inexorável do sentido, cuja a direção tem a ver com as injunções que derivam da forma da sociedade tomada na história em um mundo que funciona entre outras coisas, pela significação” (ORLANDI, 2012, p. 110).

Tomando as funcionalidades do Instagram por essa perspectiva, podemos dizer que o modo como os dizeres são textualizados pelas diferentes formas de funcionar das ferramentas, os usuários da rede marcam formas de (r)existência no digital. Nesse sentido, não tratamos de um mero clique em uma publicação no *feed*, ou do curtir de uma materialidade em circulação, tomamos as funcionalidades, da perspectiva discursiva, “como manifesto do interdiscurso na

textualização do discurso” (ORLANDI, 2012, p. 111). Essas funcionalidades seriam formas outras de organização das redes, de atualização da memória e divisão dos sentidos no/pelo digital.

Considerando a explicitação acima, em relação ao modo como o Instagram se estrutura e suas funcionalidades, de que há distintas formas de linguagem e dizeres se atravessando nos processos de produção dos sentidos nesta rede, nos concentramos, em nossa pesquisa, em observar uma especificidade do aplicativo: a *hashtag*. Em um percurso que topa com o discurso de violência contra mulher.

Olhamos para o *feed* da #femicídio, onde há inúmeros dizeres que perpassam as questões de violência contra mulher, buscando pensar como se constitui, formula e circula o discurso em questão, os efeitos de sentido que são produzidos, tendo como lugar de observação, imagens fixas recortadas em blocos, assim como as legendas dessas imagens e os comentários. Analisamos também o modo como essas especificidades são formuladas, atentamo-nos ao funcionamento dos discursos que engendram as imagens do *feed* da #femicídio, tendo em vista que eles acabam por significar mulheres em situação de violência de distintas maneiras, como mostraremos a seguir. Antes, porém, apresentamos o conceito de memória e de textualidades seriadas.

2.4 MEMÓRIA DISCURSIVA E TEXTUALIDADES SERIADAS

A noção de memória discursiva é fundamental para a teoria da Análise de Discurso e ponto nodal deste trabalho, sendo “inevitável que se a considere em qualquer análise, o que redundaria em consequências importantes para o desenvolvimento e elaboração da própria teoria e método da análise de discurso” (ORLANDI, 2003, p. 13). Esse conceito é apresentado por Pêcheux (1999) como algo caro à Análise de Discurso, já que a memória discursiva é também heterogênea e um lugar de embates.

Orlandi (2012) define o interdiscurso como a memória que se estrutura pelo esquecimento, “algo fala antes, em outro lugar, independentemente” (2012, p. 59). Em outros termos, explica a autora:

É quando esquecemos como um sentido se constituiu em nós que ele passa a produzir seus efeitos, entre eles, o principal, de que estes sentidos, quando falamos, nascem em nós, quando, na realidade para significar é preciso que as palavras, expressões, proposições já signifiquem. Retomamos sentidos já existentes, efeitos do já dito e esquecido em nós. (ORLANDI, 2003, p. 18)

Essa memória seria aquilo que, “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer “os implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, p. 46).

Situamos a memória discursiva, assim definida, como ponto de partida na compreensão de seus desdobramentos: a memória de arquivo, a memória metálica e a memória digital. Na perspectiva “das memórias”, é importante ressaltar que “na contemporaneidade uma é tomada pela outra com muita frequência e é deste jogo que se alimenta o poder da memória” (ORLANDI, 2003, p. 18). Desse modo, compreendemos que a memória discursiva engloba todo funcionamento das “memórias”.

Levando em conta que o interdiscurso se estrutura pelo esquecimento, chega-se a uma memória outra: a “memória que não esquece”. A memória de arquivo, de acordo com Orlandi (2003, p. 18), “é a que se institucionaliza e é arquivada. A dos museus, a das instituições em geral, a da escola, a do Estado, oficial etc.”. Ou seja: “discursos documentais de toda ordem” (ORLANDI, 2006 p. 71) a integram, são corpo da memória de arquivo.

Há uma ligação da memória metálica com o arquivo e isso se dá “no sentido de acúmulo de dados”. Para Orlandi, a “memória metálica funciona algorítmicamente, [...], ela vai se bifurcando. Então é um dizer presentificado continuamente que funciona como se fosse uma memória, quando na verdade, ele não é uma memória, ele é um dizer repetidamente reatualizado” (ORLANDI, 2006, p. 26-27). Essa memória metálica é tida como “a da informatização, a digital, a da informação de massa: a que serializa, repete na horizontalidade, sem se historicizar” (ORLANDI, 2003, p. 18).

Para Dias (2015, p. 160), essa noção problematiza “teoricamente essa ilusão da memória infalível da informatização dos arquivos”. A mesma autora coloca a questão da memória infalível como algo que acaba por imprimir à tecnologia, propriamente dita, assim como suas possibilidades, um patamar utópico, como algo que não finda, tampouco possui falhas. E toda essa relação exemplificada pelo Instagram e seus usuários é mediada pela memória.

Nesse emaranhado de (re)atualizações, esquecimentos e sujeitos, adentramos na noção de memória digital, que, segundo Dias (2015, p. 105), tem seu “lugar na contradição, onde a memória escapa à estrutura totalizante da máquina (memória metálica), saindo do espaço da

repetição formal e se inscreve no funcionamento do interdiscurso (memória discursiva)”. A autora supracitada reforça a relação da memória digital com a memória discursiva, explicando que, apesar de distintas noções, “elas se atravessem, se encontrem, se articulem no eixo do interdiscurso” (DIAS, 2015, p. 105). É por essas noções que vamos olhar para a *hashtag*.

Retomando a afirmação que “*hashtag* é língua” e a língua dá lugar à interpretação, chega-se ao como se produz uma memória digital. Segundo Dias (2015, p. 165), “é só quando há possibilidade de interpretar que a memória metálica se desorganiza na tensão com a memória discursiva, produzindo uma memória digital”. Todas essas noções estão ligadas aos sujeitos e às redes. Cada funcionamento explanado está presente no que consiste o processo de acontecimento digital, no qual a *hashtag* é inserida.

Dias (2019) insere esse funcionamento do Instagram no campo das textualidades seriadas. Segundo a autora, que cunhou a noção, “as textualidades seriadas, funcionam pela repetição, inculcação, no jogo da diluição e da espessura dos sentidos” (2019, p. 18). Ao nos apropriarmos dessa questão, tendo em vista as noções de memória apresentadas acima, nos questionamos também sobre o modo como vamos pensar os desdobramentos da memória que se constitui em relação ao funcionamento da *#feminicidio*.

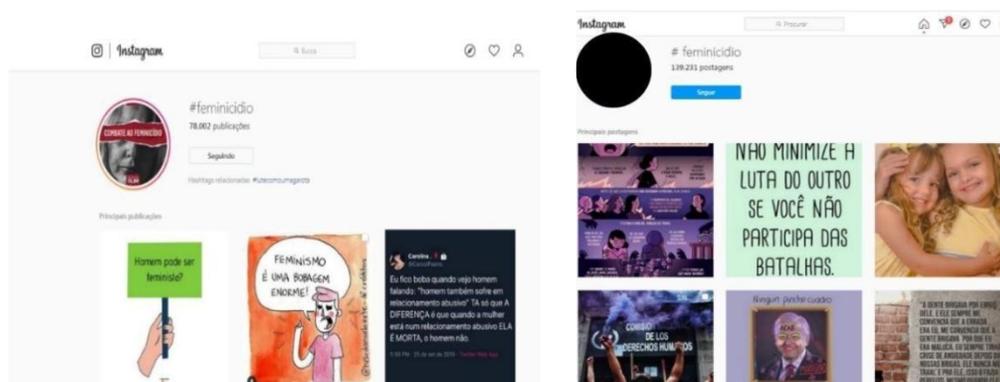
Para compreendermos esse funcionamento da rede, faz-se necessário considerar noções que a permeiam, de modo que é preciso também reforçar que a Análise de discurso tem como objeto teórico o discurso, sendo que, para Orlandi (2012), “há pois práticas simbólicas significando (produzindo) o social. A materialidade do simbólico assim concebido é o discurso” (2012, p. 63). Em nosso trabalho, o ponto de partida para analisar o discurso de violência contra mulher, como já frisamos, é a *#feminicidio*. A partir dela, traçamos um percurso para chegar às imagens que estão agrupadas nela/por ela. Também é a partir desse campo teórico que deslocamos a imagem de seu lugar empírico para analisá-la, “enquanto discurso, [que] materialmente se constitui na relação com sua exterioridade, com sua memória discursiva, em determinadas condições de produção” (COSTA, 2014, p. 71).

Por meio das noções apresentadas constituímos nosso dispositivo analítico para analisar o discurso de violência contra mulher, visando compreender o funcionamento discursivo da imagem inserida no digital, tendo por base o modo como se estrutura no aplicativo Instagram. Nesse movimento do trabalho, olhamos para a *hashtag* pelo conceito de textualidade seriada,

sendo a série algo que se repete e “a repetição é antes de tudo um efeito material que funda comutações e variações” (PÊCHEUX, 1999, p. 5). Para Dias (2019), as textualidades seriadas:

Se produzem nesse processo de serialização que, por um lado, se caracteriza pela repetição explícita de um elemento da série (aquele que garante a legibilidade pela identidade do texto como pertencendo a uma série) e, por outro lado, se caracteriza pela variação do dizer, sua regularização no interior de uma série. (DIAS, 2019, p. 65)

Compreendendo a *hashtag* no espaço digital como textualidade seriada, é importante destacar sua mutabilidade, que se dá “pelos efeitos da circulação e da historicidade, afeta tanto dizeres que já existiam quanto que virão depois” (PEREIRA, 2018, p. 18). Essa mutabilidade da *hashtag* tem sido compreendida pelo fato de que as imagens inseridas no *feed* de uma determinada *hashtag* são alteradas de modo constante, ou seja, há sempre novas imagens, movimento explicado pelo número de publicações. A título de exemplo, ao entrar no *feed* de uma determinada *hashtag* e repetir esse movimento após uma atualização, haverá sempre novas publicações:



Recorte 11 e 12 — Feed da #feminicidio em outubro de 2019 (78.002 publicações) e ao lado, o mesmo feed, mas em setembro de 2020 (139.231 publicações).

Quando tratamos da mutabilidade da *hashtag* estamos de forma consequente pensando naquilo que é constitutiva dela: a quantidade. Não há como separar quantidade e mutabilidade da *hashtag*, levando-se em conta que a quantidade é própria de seu sentido, assim como de seu funcionamento. Dessa forma, pela #feminicidio topamos com o feminicídio de diferentes modos e sentidos outros.

Ao perscrustarmos o *feed* da #femicídio, nos inserimos em um perfil, funcionalidade já apresentada como mecanismo de textualização. No perfil de uma *hashtag*, o usuário tem a possibilidade de seguir e interagir com o perfil, receber notificações, curtir, comentar, compartilhar. Desse modo, por essa dinâmica, e como explicitado anteriormente, estamos tratando de um perfil público, no qual se textualiza um discurso.

Outro modo de funcionamento da #femicídio é sua utilização como parte da formulação de legenda ou comentário. Ela pode ser integrada na legenda ou no comentário. Notamos, assim, que há diferença entre seguir/interagir com o perfil da *hashtag* ou apenas utilizar #femicídio em um comentário ou legenda, pois a maneira como um discurso sobre o feminicídio é construído nesses dois lugares não é a mesma, o que quer dizer que o funcionamento de feminicídio e da *hashtag* feminicídio evoca distintos modos de compreensão de uma mesma temática, que tem por marcas a mutabilidade e a quantidade. Ou seja, a forma de nomear o assassinato de mulheres por serem mulheres é posta em circulação de diferentes modos, por diferentes meios.

Assim, o feminicídio é apresentado a partir de uma *hashtag*, uma lei, um modo de pedir justiça, um crime, uma forma de atacar, enunciar etc. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a *hashtag* é um funcionamento em construção. Além disso, o “dispositivo da *hashtag* produz relações de poder justamente no digital e no modo como funciona o arquivo no digital — afetado pela quantidade e pela circulação” (PEREIRA, 2018, p. 32).

2.5 #FEMICIDIO: A HASHTAG COMO PONTO DE PARTIDA

Para darmos início ao processo de compreensão do discurso digital como objeto teórico, assim como os objetos de análise funcionando no *feed* da #femicídio, faz-se necessário buscar compreender a *hashtag* em questão. Dias (2018, p. 103) vai apresentar a denominação de uma *hashtag*, no nosso caso, feminicídio, como “um traço dos efeitos das tecnologias digitais”. Para a autora, o

Digital, o uso da internet, dos aplicativos e dos dispositivos móveis criam outras possibilidades para os sujeitos, outras formas de guerra mas também de resistência, outras formas de controle por filtros algorítmicos, mas também de denúncia. Outras formas de visibilidade, mas também de invisibilidades ou des-visualidades. (DIAS, 2018, p. 103)

Esses dispositivos e possibilidades outras apresentados pela autora atravessam o modo de pensar o digital, por meio de uma série de desdobramentos, sendo um deles o político, que, na Análise de Discurso, corresponde à divisão social que se materializa na divisão de sentidos e sujeitos no discurso. Dessa forma, podemos dizer que no *feed* da *hashtag* feminicídio há diferentes sentidos sendo produzidos pelo político, possibilitados pela rede social, mediante o funcionamento de uma especificidade e, como reforça Dias (2018, p.157), sendo “significado por uma tecnologia de linguagem específica”. É então a partir da *#femicidio* que chegamos ao *corpus* dessa pesquisa, buscando por meio dela analisar como funcionam os discursos que a constituem. A temática do feminicídio não começou nas redes. O que surgiu em 2015 para configurar um crime é prática antiga, como mostramos no primeiro capítulo.

Retomando, a questão é que homicídio contra a mulher no rol dos crimes hediondos virou lei 13.104/15 e foi nomeado: feminicídio. O que difere o homicídio contra mulher do feminicídio é justamente, como dito anteriormente, porque são mulheres, ponto que enquadra e especifica este crime. Por meio desta lei, quando o homicídio é contra mulheres, a pena é maior. No mesmo ano que a lei do feminicídio foi criada, o Mapa da Violência informou a posição do Brasil no contexto mundial de número de feminicídios: 5º lugar.

Ao pensarmos esses dados, produzindo mais uma vez um deslocamento para fato, compreendemos que a violência de gênero é histórica e, apesar dessa questão ser tomada no agora, por meio da análise do funcionamento das discursividades sobre a mulher em situação de violência tendo por ponto de partida, o digital, ainda sim, por meio de um contraponto das atuais condições de produção e dos distintos momentos da história, observamos que os padrões de significação da mulher em situação de violência se repetem.

Estamos apreendendo diferentes modos de significar a mulher por outros lugares, todavia, o que está lá da mulher em situação de violência continua sendo posto como um já dito. Tratamos, dessa forma, de uma repetição histórica, que nem sempre foi contada, no que refere-se a números, mas que ao longo do tempo vem se naturalizando. Por outros modos, lugares e independentemente, somos tocadas pelas “formas trágicas de assassinato de mulheres, infelizmente, acontecem todos os dias no Brasil: são espancadas, estranguladas, agredidas brutalmente até perderem a vida” (SILVA, 2018, p. 63).

Na contemporaneidade e pensando as formas do digital, mais precisamente, as formas remetidas ao Instagram, nos deparamos com um tema denso, bem como extenso, sendo significado nessa rede, isso é, com o feminicídio, discursivamente, formulado em imagens fixas, ou em movimento, atrelado ao funcionamento da #feminicidio. Portanto, a análise que será apresentada incide sobre o funcionamento discursivo da textualidade seriada #feminicidio.

Do período inicial da pesquisa, em torno dessa textualidade específica, para o agora, momento em que este trabalho é escrito, 50 mil publicações foram acrescentadas em uma mesma *hashtag* em um intervalo curto de tempo. A #feminicidio possui pouco mais de 139 mil publicações, que se dividem em imagens fixas e em movimento, infográficos, visualizações etc. Discursividades em funcionamento que mostram a mulher em situação de violência e os desdobramentos de formas de violência. Além disso, por esses números (50 mil, 239 mil etc.), é possível reforçar que a quantidade é própria da *hashtag*, a quantidade é definidora do funcionamento da *hashtag*, é constitutiva dos efeitos produzidos no digital. Na última versão deste trabalho, finalizado em 2021, a *hashtag* feminicídio abriga 186.723 publicações.

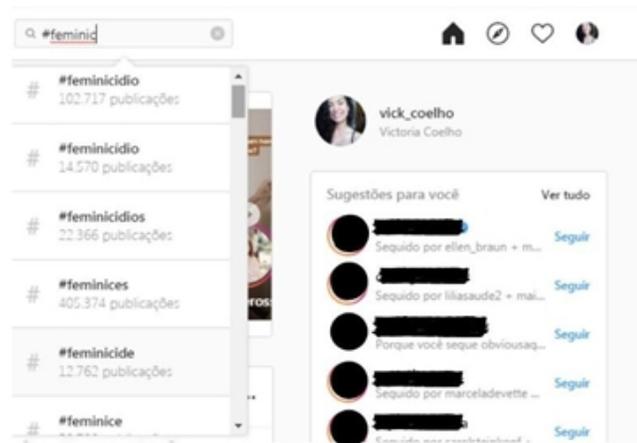
Para lidar com esse funcionamento, é preciso retomar a formação discursiva, já mencionada, definida como aquilo que, segundo Pêcheux (1995), “numa formação ideológica dada, determina o que pode e deve ser dito” (1995, p. 147), pois podemos dizer que observar as discursividades agrupadas em e por uma *hashtag* permite justamente lidar com o que pode, o que deve ser dito e o que é dito em uma rede social. Além disso, “os sentidos se produzem na sociedade e na história, a partir da inscrição do sujeito em certa formação discursiva” (DIAS, 2014, p. 88). Por essa via de reflexão, buscamos analisar como funcionam os processos discursivos constituídos na complexidade do *feed* dessa *hashtag*, compreendendo que:

As mesmas palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra, é necessário também admitir que as palavras, expressões e proposições literalmente diferentes podem, no interior de uma formação discursiva dada, “ter o mesmo sentido”, o que – se estamos sendo bem compreendidos – representa, na verdade, a condição para que cada elemento (palavra, expressão ou proposição) seja dotado de sentido. (PÊCHEUX, 1995, p. 148)

Com um volume significativo de publicações, optamos por recortar a *hashtag* por blocos. É importante ressaltar que o recorte na Análise de Discurso é uma unidade discursiva que resulta do procedimento de seleção e constituição do *corpus* a ser analisado. Orlandi (1984, p. 14) explica que “por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-

situação”. Nesta direção, “os recortes são feitos na (e pela) situação de interlocução, aí compreendido um contexto (de interlocução) menos imediato: o da ideologia” (ORLANDI, 1984, p. 14).

Nosso procedimento então consistiu em recortar a *hashtag* a partir de regularidades, considerando que “assim como texto e sujeito funcionam pela dispersão e sob o efeito de unidade as *hashtags*, no digital, também operam neste batimento” (PEREIRA, 2018, p. 33). Bastou uma busca inicial incompleta da palavra em questão acrescida de um símbolo para que o Instagram disparasse uma quantidade significativa de termos relacionados a uma mesma temática.



Recorte 13 — várias hashtags semelhantes que se diferem por uma letra, acento etc., mas principalmente pelo número de publicações.

A *hashtag* analisada encontra-se como primeira colocada nas buscas. Apesar da similaridade entre os termos (a mesma palavra com acento, sem acento, no plural), optamos pela *hashtag* com maior número de publicações. O fator quantidade foi um dos critérios de escolha, como dito acima, a *#feminicidio* abriga pouco mais de 139 mil publicações. Isso acontece, segundo Pereira (2018, p. 53), porque “há um excesso de conexões e, talvez por isso, ela seja tão disseminada e utilizada”.

A *hashtag* analisada é composta de imagens, vídeos, charges, infográficos, visualizações que a todo instante são atualizadas. Uma postagem passa um curto espaço de tempo no início do *feed* da *hashtag*, pois são substituídas por outras. Há um fluxo de imagens em excesso que operam nessa dinâmica. Pereira (2018) reforça que determinadas *hashtags* sofrem dois processos de forma simultânea: os conteúdos que circulam acabam sendo muito repetidos e (re)compartilhados.

Outro modo de funcionamento que observamos na #feminicidio se constitui pelo equívoco. No *feed* da *hashtag*, há imagens amparadas por legendas e comentários que nada têm a ver com uma mulher em situação de violência, mas que, apesar disso, se misturam com as materialidades voltadas a #feminicidio. Estamos tratando dessas formas de discursividades que não possuem relação com a temática, mas foram inseridas e significadas como se tivessem.

Diante disso, compreendemos o que os usuários da rede entendem por feminicídio por um lugar outro, esse atravessado pelo equívoco ao formular determinadas publicações e relacionar as mesmas com a *hashtag*. Para tratar dessa formulação equivocada e dos efeitos de sentido que provoca, Dias (2019) insere o equívoco “sob a modalidade da repetição-regularização-deslocamento, é aquilo que se inscreve como efeito linguístico no processo da textualização, seja por meio de uma imagem, vídeo, GIF, *tag*, enfim, diferentes ‘matérias significantes’” (DIAS, 2019, p. 4).

De acordo com Orlandi (2012, p. 103), o equívoco “é a falha da língua, na história”. O equívoco também é o lugar da *hashtag*. E que lugar é esse? Pêcheux (1990) explica o equívoco ao situar que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, de se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (1990, p. 53). As marcas, lugares e sentidos de *hashtag* podem ser e são sempre outros.

O uso da #feminicidio em uma foto que nada tem a ver com o horror da violência de gênero faz circular publicações que apagam sentidos de resistência e fazem calar pedidos de socorro, ou pelo silêncio de comentários, curtidas ao vento etc. — é vestígio do equívoco, daquilo que falhou no processo de inscrição dos sentidos na história, do movimento de significação que faz com que um enunciado torne-se outro; se desloque e se transforme em outro.

Outra perspectiva para pensar lugares e sentidos outros da #feminicidio é pela #somostodos, trabalhada no estudo supracitado de Pereira (2018), partindo-se do pressuposto de que “sua existência histórica segue um percurso que suscita a atenção para problemas sociais, questões de racismo, ausência e violência do Estado, passando por “senso de igualdade entre pessoas”, “união”, propaganda sendo, deste modo, apropriado pelo próprio Estado e pela mídia” (idem, p. 58). A #feminicidio também perpassa questões sociais que podemos ligar à palavra-chave: crise. Assim, fazem ecoar na memória uma luta de minorias, bem como a união das mesmas, nesse sentido, inseridas no digital.

Diante desse volume significativo de publicações, chegou-se em uma divisão de recortes, por meio de blocos de imagens, que visibilizam as regularidades encontradas em funcionamento na #feminicidio. Para chegar à análise desses blocos, nos concentramos, na questão da imagem que vai ser apresentada no capítulo a seguir.

CAPÍTULO III — IMAGENS EM FUNCIONAMENTO

Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem.

Susan Sontag

Neste trabalho, consideramos a imagem como um lugar de observação pela perspectiva da Análise de Discurso, que vai compreender “não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura” (PÊCHEUX 1983, p. 55). E essa imagem “opaca, densa, sujeita a falhas, ao equívoco enquanto linguagem. É ainda atravessada pela ideologia e constituída pela contradição. Nela se materializam discursos” (MEDEIROS, 2010, p. 312). Ou seja, tratamos a imagem como um objeto simbólico que constitui e produz discursos. Lugar de inscrição de sentidos e sujeitos (COSTA, 2018).

Neste capítulo, buscamos mostrar o modo como a imagem produz significação. Em um primeiro momento, vamos situar a imagem ao longo da história, como também deslocar o lugar da imagem pensando o digital por meio da #feminicidio. Por fim, vamos descrever e analisar os recortes das imagens, em seus distintos modos de formulação, que dividimos em blocos assim nomeados: imagem encenada, não-encenada e sublimada. Contudo, é importante explicitar que o que liga, une, articula esses três blocos são as violências encenadas.

3.1 FOTOGRAFIA, IMAGEM E SEUS DESLOCAMENTOS

Dubois (2004) situa a fotografia historicamente, bem como seus desdobramentos ao longo do tempo, enfatizando um processo prático. Entretanto, situando o trabalho em questão e tomando como ponto de vista nosso aparato teórico, a Análise de Discurso, faz-se necessário situar que não estamos pensando a imagem como sinônimo de fotografia, tampouco o contrário. Dessa forma, retomamos os processos de constituição, formulação e circulação apresentados anteriormente para pensá-los em relação à imagem. Além disso, amparadas por autores como Flusser, Dubois, Sontag, Barthes, Davallon, Baudelaire, fazemos referências a diferentes maneiras de compreender a imagem. E, da perspectiva discursiva, recorreremos a Orlandi, Costa, Medeiros, Indursky e Pêcheux, que confrontam a imagem em seu processo de significação.

Por meio dessas contribuições, discorreremos sobre o modo como as imagens produzem sentidos, observando o funcionamento discursivo da #feminicidio, examinando as publicações que dela fazem parte. Dessa forma, estamos pensando o lugar da imagem na sociedade em sua produção, daí a importância da noção de formulação e seu funcionamento na rede, ou seja, tanto o discurso sobre ela quanto o discurso produzido por ela. Nesse percurso, encontramos diferentes modos pelos quais as imagens são formuladas e circulam na rede. Nos deparamos com imagens encenadas, não-encenadas e, ainda, com a imagem sublimada. Mais à frente vamos apresentar cada um desses modos.

Como dissemos anteriormente, quando tratamos da rede social Instagram e suas funcionalidades, chegamos à consoante de que, parada ou em movimento, é a imagem que move essa rede, está na base da estrutura e funcionamento deste aplicativo. Portanto, é necessário pensar essa questão mais a fundo. A inserção das imagens no mundo, bem como sua relação com o mesmo, tem um registro bem distante do tempo que vivemos. Segundo Flusser (1985), as imagens têm como um de seus propósitos representar o mundo. Mas, há várias concepções divergentes. Para Dubois (2004), a imagem apresenta-se como um mecanismo de credibilidade em relação à sua finalidade. “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2004, p. 25).

Talvez por isso diferentes estudos sejam produzidos sobre imagem e muitos deles se dedicam à fotografia. Dubois (2004), ao tratar do nascimento da prática fotográfica, traz o discurso primário da temática em questão como “a imitação mais perfeita do real” (DUBOIS, 2004, p. 27). Nesse panorama, a fotografia era tida como “espelho do real”. Alguns estudos discutem o embate entre fotografia e arte, empreendido depois que o fotográfico surgiu em meio a uma produção pictórica, alterando as práticas de formulação da imagem. Nesse contexto, surge uma necessidade: “clivar as coisas, assinalar bem as diferenças, denunciar as confusões, reservando a cada prática seu campo próprio: a arte aqui (a pintura), a indústria ali (a foto)” (DUBOIS, 2004, p. 25).

Esses lugares de significação da fotografia como representação do mundo, espelho do real, ou de elemento de credibilidade, nos faz também trazer essa discussão para o aqui e agora em um processo que se desloca, já que estamos pensando uma forma outra de significação. No contexto fotografia *versus* arte, a fotografia foi (re)colocada em seu “lugar” por Baudelarie no

século XIX: “ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi” (DUBOIS, 2004, p. 30).

Naquele contexto, controvérsias foram postas em relação às “substituições” feitas para fazer da fotografia uma arte. O próprio autor, citado acima, acreditava que a fotografia deveria ser o meio de proclamar a arte. Nessa dinâmica, “a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural” (DUBOIS, 2004, p. 30). A partir daí, arte e pintura teriam cada uma seu papel explicitado. “A fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 2004, p. 32).

De nosso campo teórico, nos deslocamos desse lugar de neutralidade em que a fotografia era posta, buscando nos apropriar da noção de imagem, não como fotografia, mas como objeto simbólico. O que conseqüentemente abrange outras formas de imagem para além da fotografia. Ao traçar esse deslocamento, tomamos o lugar do equívoco e buscamos compreender o real, não pela afirmativa acima, ao tratar de um “recorte objetivo do real”, mas levando em conta a complexidade dessa noção compreendida por Pêcheux (1983) como aquilo que não descobrimos, nem representamos, “pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra” (p. 29).

É pelo modo de compreensão desse encontro que vamos observar a imagem encenada, não-encenada e sublimada em um lugar outro, possível de falha. Assim nos dispersamos dos conceitos apresentados por Dubois (2004), na busca por mostrar como os sentidos de violência se materializam em imagens. Em um movimento que nos permite olhar não somente o que está lá, o que é uma prática, mas os discursos, assim como suas falhas, que vêm à tona no processo de significação, no qual a violência é mostrada, encenada ou evocada, isto é, de diferentes formas, significada.

3.2 IMAGENS RECORTADAS EM BLOCOS

A imagem encenada resulta de um trabalho realizado, por meio de maquiagem, que simula machucados no rosto de uma mulher que, depois de maquiado é fotografado, sendo, na seqüência, sua foto postada na rede social através da #feminicidio. Essa imagem encena a

violência, pondo-a em cena no Instagram. Uma forma de mostrar a violência e sua vítima, de significá-las.

Na fotografia encenada, há um maquiador que, enquanto sujeito, ocupa uma posição-sujeito determinada pela formação discursiva, (re)produzindo a violência contra mulher. Dessa forma, tratamos de uma prática ao dar corpo à violência contra mulher, por meio da maquiagem, (re)produzindo marcas da agressão, sobretudo, no rosto da vítima. Essa busca pela (re)produção da violência no corpo acaba por ganhar forma em se tratando de uma prática, em movimento, que sai das telas e perpassa, não apenas essa forma outra de produzir sentidos de violência, por meio de uma maquiagem, mas naquilo que escapa, que irrompe a imagem encenada. O que estamos buscando tratar aqui é de um retrato construído ao longo do tempo, da mulher em situações de horror, que se atualiza no aqui e agora do digital pela imagem encenada.

Essa encenação seria, então, o resultado de um processo discursivo, no qual a memória de violência contra mulher projeta-se na formulação de um rosto machucado, na construção da imagem da vítima. Há distintas significações em jogo, assim como discursos diversos sendo produzidos e (re)produzidos no âmbito da violência encenada, não-encenada e sublimada.

No bloco da fotografia não-encenada, não há maquiagem para (re)produzir os sentidos de violência contra mulher como na imagem encenada. Podemos dizer que estamos tratando aqui da prática, em que os retratos do horror costumam ser, em sua maioria, produzidos pelo parceiro (ou ex) afetivo da vítima. A imagem não-encenada resulta de traços da violência estampada no rosto da vítima provocada pelo seu algoz. E, ao ser publicada no Instagram, ela põe em cena uma vítima, um discurso e aciona uma memória.

Ainda temos a imagem sublimada, bloco pensado pela perspectiva das imagens não encenadas, mas nesse caso, estamos tratando do feminicídio efetivado e não da tentativa. Nesse bloco são apresentadas fotografias da vítima em vida, já que lidamos com sua ausência e formas outras de significar a violência em seu ápice, o feminicídio.

Retomando o percurso da imagem ao longo da história, no século XX, pode-se dizer que o discurso fotográfico é outro: “transformação do real pela foto” (DUBOIS, 2004, p. 36). Por essa reflexão, a afirmativa da fotografia como espelho da realidade é desconstruída e a imagem passa a ser pensada em uma perspectiva equivocada em se tratando da premissa que “ela

apresenta muitas outras ‘falhas’ na sua representação pretensamente perfeita do mundo real” (DUBOIS, 2004, p. 38).

De um século para o outro é possível notar as modificações em um processo evolutivo do que se compreendia por fotografia. As compreensões vão continuar a se atualizar e (re)atualizar em uma dinâmica que possibilita também pensar o agora. A provocação é feita por Barthes: “na foto (é a diferença da pintura e do desenho), quer se queira, quer não, além de todos os códigos e de todos os artifícios de representação, o “modelo”, o objeto referencial captado, irresistivelmente, retorna” (BARTHES *apud* DUBOIS, 2004, p. 46).

Para Dubois (2004), Barthes “é o primeiro a saber que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos” (2004, p. 48). E que esses códigos influenciam o processo de “leitura da foto”. Barthes tem como singular a seguinte leitura:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento jamais se ultrapassa rumo a outra coisa: ela sempre remete ao *corpus* de que preciso ao corpo que estou vendo. (DUBOIS, 2004, p. 72)

Dubois (2004) também coloca a fotografia como um signo de recepção, questão que nos leva a pensar a interpretação, bem como as diferentes leituras que se pode fazer de uma única imagem. Entretanto, não só signo de recepção, nem somente forma de representação:

A fotografia define uma verdadeira categoria epistêmica, irreduzível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. (DUBOIS, 2004, p. 94)

Esse Ato Fotográfico tido como global e único, em que embates são postos, diferentes discursos formulados revelam que “na fotografia, a imagem existe mesmo, plenamente, tanto no espaço quanto no tempo” (DUBOIS, 2004, p. 103). E em se tratando de tempo, Sontag (2004) relembra que o aparato fotográfico começa a funcionar em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. De lá para cá, a fotografia se tornou praticamente indispensável dentro da existência humana.

Além disso, segundo Davalon (2007, p. 25), a imagem viabiliza, “ao menos em um campo histórico que vai do século XVII até nossos dias, uma possibilidade considerável de

reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador)”.

Hoje, esse papel essencial permanece, mas desloca, pensando por exemplo, o logo do Instagram que remete a uma câmera Polaroid. A funcionalidade desse aparato é justamente o revelar rápido, algo instantâneo e palpável. Comparada ao início datado por Sontag (2003), a forma de se ter uma fotografia era outra, e dificilmente a rapidez, a instantaneidade de clicar e em seguida ter a foto era uma possibilidade. Todavia, o corte é ainda mais profundo e atual. Migrar do logo do Instagram, que já passou por atualização, para suas funcionalidades, ao que move essa rede e pensar a instantaneidade do digital em relação ao não palpável é apenas o início desse processo: em que posta-se uma foto na mesma velocidade que é possível descartá-la. Mas até mesmo esse processo de apagamento pode parecer incompleto, ou seja, apesar do clique no excluir, a foto estaria em um lugar outro, já que “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 2004, p. 314).

Compreender a fotografia em diferentes tempos e mesmo lugares nos leva a tomá-la em muitas perspectivas. A deste trabalho tem por base a Análise de Discurso. O ponto de partida é que, segundo Orlandi (2012), imagem é discurso. Isso significa que a imagem, enquanto linguagem, incompleta, não-transparente e sujeita a equívocos, é um objeto simbólico que produz efeitos de sentido. E deve ser compreendida em seu processo de interpretação, que se dá em diferentes condições de produção, sobretudo, em relação ao seu sujeito leitor.

Atravessada e constituída de um discurso, a imagem “é um operador de simbolização” (DAVALON, 2007, p. 28) e,

Enquanto objeto simbólico, produz efeitos de sentido, porque há sujeitos que, a partir de uma filiação à memória discursiva, produzem gestos de interpretação que a significam, em determinadas condições de produção. Sendo assim, a pergunta “o que é essa imagem/fotografia?” abre caminho para os efeitos de sentido resultantes do encontro entre a imagem, o sujeito, a memória e suas discursividades (COSTA, 2014, p. 111-112).

Diante de tal afirmação, buscamos situar “o que é essa fotografia” — da perspectiva discursiva, isso é, como objeto simbólico que produz significação — por meio de recortes divididos nos blocos apresentados a seguir: imagem encenada, não-encenada e sublimada. Em cada um desses blocos há processos de significação distintos, tendo um mesmo referente: a vítima de violência, que, no entanto, vai sendo construída pelos diferentes modos de formulação

das imagens que mostraremos a seguir. É importante assinalar que, apesar de serem apresentados de forma separada, bloco por bloco, há em todo percurso de significação relação entre os três blocos. O que propomos aqui é uma divisão metodológica dos três blocos a fim de analisar suas especificidades.

3.3 FOTO ENCENADA: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE VÍTIMA

Esse bloco é constituído por fotografias de violência contra a mulher, que consiste em uma das regularidades do funcionamento discursivo das publicações que integram a #femicídio. Elas visibilizam a imagem da vítima de feminicídio. Esse tipo de imagem vem justamente do contexto da busca por alterar o modo como os sentidos estão funcionando em relação à violência contra a mulher, uma busca por denunciar o que precisa ser denunciado, de protestar por justiça, por voz. Tratam-se de imagens que são produzidas por usuários da rede, em contas pessoais de perfis públicos. Mas em maior medida circulam em perfis institucionais de movimentos feministas, ONGs, veículos de comunicação etc.

Na imagem encenada, o processo de significação se situa no modo como a fotografia encena um corpo para vítima de violência: uma mulher machucada, com traços da violência marcados no rosto. O “pós miragem” é complexo, processo intimamente ligado ao jogo do saber discursivo. Retomando Orlandi (2012), o interdiscurso “produz seu efeito em um sujeito afetado pelo mundo, na sua experiência. O sujeito se constitui e se significa por ser afetado (“o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia”) pela língua e pelo mundo (relação do simbólico)” (ORLANDI, 2012, p. 46).

No quadro da imagem encenada, conforme primeiros recortes a seguir, aquilo que Pêcheux (1983) assinala sobre imagem em sua não-transparência se expande em vista da necessidade de remetê-la à memória discursiva, que “é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de polêmicas, réplicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 1999, p. 50).



Recorte 14,15 e 16 — No bloco de fotografia encenada as imagens têm como regularidade o olho roxo.

Cada bloco de imagem deste trabalho é constituído por traços diferentes que se inserem na mesma ordem do discurso de violência contra a mulher. Buscamos explicitar como os sentidos estão nelas e como são formuladas. Nessa perspectiva, ressaltamos a formação discursiva (FD), pois é pela inscrição do sujeito em certa FD que “os sentidos se produzem na sociedade e na história” (DIAS, 2014, p. 88).

Ao pensar o traço e as relações sociais, Dias (2014) explicita a imagem como forma material, não como representação, e, pensando o traço na perspectiva do bloco das imagens encenadas, podemos reforçar o funcionamento “dos sentidos que parecem não se romper: o da violência” (2014, p. 90). No nosso caso, a de gênero. Dessa forma, as imagens encenadas teriam como produto final a maquiagem, produzindo mulheres em situações de violência, ao encenar uma imagem para essa violência. Em uma parcela significativa desse tipo de imagem, observamos a regularidade da simulação do olho roxo, que tomamos como um traço desse tipo de imagem.

Esse traço constitutivo da formulação da imagem encenada significa em relação ao interdiscurso, pois já foi visto antes, em algum lugar outro, em outras condições sócio-históricas de produção, e, no Instagram, no quadro das imagens encenadas, retorna como uma espécie de lembrete da memória, ao mesmo tempo que aparece como um flagrante da violência. Esse já-dado em que ao longo da história materializou casos de violência contra mulher é comumente presente na foto encenada.

Faz-se necessário contrapor o antecedente histórico do olho roxo com as diferentes categorias de violência (física, psicológica, moral, sexual e patrimonial) que foram classificadas pela lei Maria da Penha (Lei n. 1.340/06) em 2006. Pode-se dizer que esse modo de sistematizar a violência em tipos acaba por funcionar na compreensão de que “até chegar a ser vítima de uma violência fatal, a mulher é vítima de uma série de outras violências de gênero” (SILVA, 2018, p. 65).

Voltando à questão do olho roxo como traço, é crucial pensá-lo historicamente, de modo a perceber o olho roxo para além da violência física, levando-se em conta tipos outros de violência. A violência contra a mulher não é apenas física. E o olho roxo já-visto e já-significado poderia ser pensado pelo efeito do pré-construído que, para Orlandi (2006), consiste na “impressão do sentido lá que deriva do já dito, do interdiscurso e que faz com que ao dizer já haja um efeito de já dito sustentando todo dizer” (p. 21).

Sendo assim, podemos tomar as imagens que constituem o bloco das encenadas por esse efeito, uma vez que, conforme Dias (2018), “o sujeito esquece aquilo que o determina, uma vez que pelo efeito do pré-construído, os traços daquilo que o determina são re-inscritos no seu discurso” (p. 52). Nesse caso, o efeito de pré-construído afeta tanto o sujeito que vem à tona pelo gesto de maquiar na produção de uma imagem para a violência, ou para a vítima de violência, quanto o sujeito que se relaciona com essa imagem no Instagram, produzindo uma interpretação sobre ela. Logo, o mirar em uma imagem que o traço do olho roxo está em evidência e associá-lo à violência de gênero acontece por meio da inscrição na memória discursiva, ou seja, por meio da atualização da imagem enquanto formulação da violência.

Como forma de observar o traço de olho roxo na relação com a mulher e violência, efetuamos uma pesquisa no Google Imagens com as palavras-chave violência e mulher que resultou nas imagens abaixo:



Recorte 17,18,19,20 e 21 — Campanhas remetidas à violência contra a mulher buscadas no Google Imagens tempor regularidade o olho roxo.

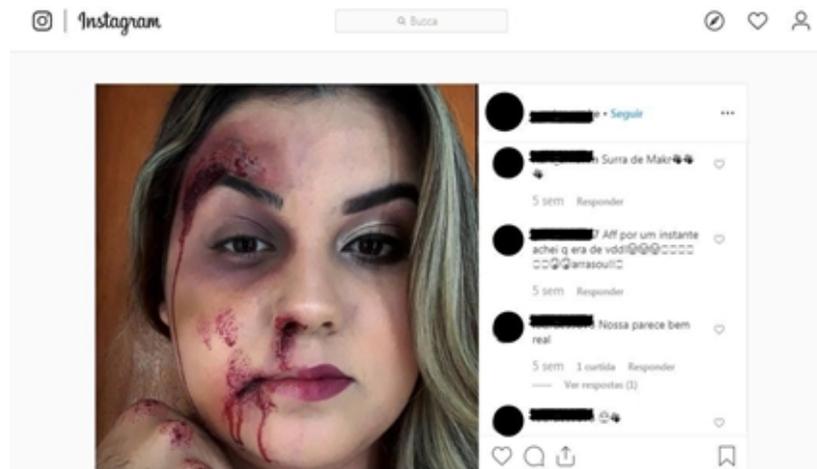
É fundamental ressaltar que a busca não foi pela expressão “olho roxo”, mas ele vem à tona nas imagens encontradas. Pode-se dizer que é a forma mais recorrente de mostrar, bem como provar que a mulher sofreu a violência, se levamos em conta o que afirma Henri Van Lier: “a foto pode ser uma prova instrutiva e irrefutável (DUBOIS, 2004, p. 84).

Diante disso, podemos afirmar que as imagens encenadas tanto simulam, pela maquiagem, o resultado de uma agressão, reproduzindo imagens já-vistas (COSTA, 2014), quanto põem em cena, pela formulação do olho roxo nesse caso, a atualização de um discurso, a atualização da imagem da vítima e da violência, ou da vítima de violência. Ele encena a violência sofrida por mulheres ao mesmo tempo em que encena uma imagem para a vítima dessa violência. Como discurso, as imagens encenadas produzem significação, cujos efeitos de sentidos se constituem pela relação com o interdiscurso, a memória discursiva em condições de produção específicas. Não é aleatória a construção de imagens encenadas nas condições sociais e históricas de nossa sociedade atual.

Como mostramos no primeiro capítulo, a violência contra a mulher se perpetuou na história. Os números de assassinatos aumentam vertiginosamente, e só em 2015 é que entra em vigor uma lei de proteção a ela, e o feminicídio passa a ser reconhecido como um crime de gênero. A institucionalização dessa lei resulta de uma luta social em busca de punição para esse crime frente ao seu processo histórico de perpetuação.

Dedicar tempo na produção de uma modelo encenando um rosto machucado pela situação de violência não parece trabalho simples. A maquiagem e seus distintos papéis podem significar uma mesma mulher de diferentes modos; todavia, quando materializada em uma cena de horror, das imagens analisadas neste trabalho, retomando o discurso do horror já tratado anteriormente como efeito que cristaliza os sentidos de violência contra mulher, esbarramos em um processo equivocado dos modos de significação da mulher em situação de violência. Em paralelo, o que a maquiagem permite dizer, pela fotografia, se situa na ordem do interdiscurso. A fotografia encenada dá corpo ao corpo já historicamente significado na relação com mulher e violência. Figura como uma espécie de lembrete da memória discursiva.

As fotos encenadas parecem reais e se não viessem amparadas de uma legenda talvez causassem outra reação em quem se depara com determinadas imagens na rede. Prova disso são os comentários do tipo: “muito realista” e “por um instante achei que fosse verdade”.



Recorte 22 — comentário quando se nota que a fotografia é encenada

A relação entre as legendas, aquilo que é dito sobre as fotos, com o que é dito nos comentários aponta para um desencontro, do qual falaremos adiante, entre eles. E a figura do maquiador ou da maquiagem funcionam para produzir essa violência encenada, pois a maquiagem é capaz de identificação uma vez que choca. Tanto choca que engaja comentários tais como “Nossa, parece bem real”.

Nos questionamos, dessa forma, sobre o que a maquiagem significa por esse movimento que produz sentidos distintos já que tratamos de duas maquiagens em um mesmo rosto, ou seja, há uma dualidade presentificada no rosto da mulher que encena a violência. Em ambos os lados, tratamos do real da violência, enquanto efeito de materializar a violência por dois processos distintos: de um lado da face, o horror, evocado pelas marcas de agressão resultantes da maquiagem, e do outro, uma maquiagem que, em um aparente contraponto, revela uma mulher maquiada, sem marcas de agressão, o rosto da felicidade tão produzida nas imagens das redes sociais. E essa imagem de felicidade evocada repete-se e está relacionada a um padrão que funciona no imaginário social, padrão esse que nega a violência ao mesmo tempo que dá corpo a um regime de visibilidade.

Esse segundo movimento nos desloca para aquilo que escapa da violência, o que se mostra é apenas um rosto maquiado. Mas e o que não se mostra? O que um rosto maquiado pode esconder? Não estamos tratando de um lugar já-dado da maquiagem como ferramenta para embelezar, realçar o rosto de uma mulher. O que também nos interessa é o que não nos é mostrado. O que se mostra? A imagem de uma mesma mulher evocando o “belo” e assustador em contradição. Todavia é por aquilo que não é dito que compreendemos o funcionamento da

contradição que coloca o discurso da violência e o discurso da felicidade em cena. Diante disso, quais efeitos se dão nessas duas formulações, que atestam e significam a mulher maquiada e a mulher violentada? Que sentidos se dão nessa dualidade sobreposta que tem por base a maquiagem e seus diferentes efeitos, como o realce, o choque, a denúncia, o silêncio etc. Há duas realidades distintas em uma mesma tela, em um mesmo rosto? Ou uma mesma realidade apresentada de diferentes formas? Há sentidos evocados, assim como apagados. Há silêncio, denúncia. Encenação, contradição. Mas mais que isso, há o real atravessando de dois modos de significar uma mulher.

No recorte seguinte, focamos nos comentários, nos quais aparecem dizeres tais como “pensei que fosse real”, que dificilmente viria em fotos cuja legenda se inicia com a seguinte afirmação: “É make amigos!! O amor não é assim! Não se cale, denuncie! Metam a colher sim! Ligue 180!”.

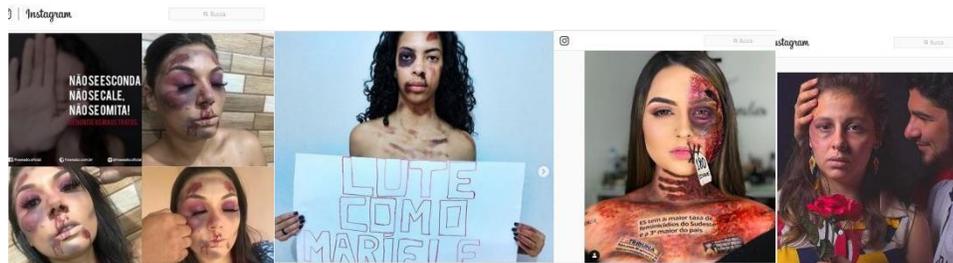


Recorte 23 — A descrição da legenda costuma ser informativa, amparadas de dados e narrativas que significam o real da violência contra mulher.

A não leitura da legenda, ou uma mirada superficial da foto, nos coloca algumas questões: quais são os efeitos de sentido de afirmações em uma fotografia como algumas das apresentadas acima quando se diz: “ficou muito bom” ou “ficou irado”? O elogio ao profissional que desenvolveu a técnica é uma das respostas, mas o assunto tratado é violência contra mulher, é a morte de mulheres por questões de gênero. Os efeitos desse tipo de comentário são os de apagar a violência, num retorno ao discurso da felicidade das redes sociais, nas quais o espaço para o real da violência é espremido. São discursos que diluem o real da violência.

Além dos elogios que, na maior parte do tempo, são efetivados por emojis, há um processo de identificação e retorno de sentidos, no qual os usuários comentam situações (ou de pessoas conhecidas) que protagonizaram/vivenciaram em relação à violência contra mulher. A maquiagem reproduz as marcas físicas da violência e com isso elas constituem uma forma de (d)enunciar um tema que precisa ser denunciado. Nesse espaço de encenação, muitas mulheres encontram um lugar para desabafo, um retorno ao que foi vivido ou o que ainda está vivendo. Com esses comentários que oscilam nas regularidades de elogios e identificação, as fotos encenadas poderiam ter por efeito: Denunciar o tema; Atacar o tema; Enunciar o tema; Destacar o tema; Debater o tema.

Todos esses efeitos mencionados, quando postos em relação com os recortes apresentados abaixo, revelam que as imagens encenadas abrigam uma série de efeitos outros no processo de interpretação de cada sujeito. Nesse sentido, os usuários da rede podem ou não serem provocados.



Recorte 24, 24,26 e 27 — efeitos (re)apresentados por imagens que compõem o bloco das encenadas

A encenação materializada nessas imagens destacam a violência por meio de um já-dito relativo ao olho roxo. Essa é uma das marcas que essas imagens abrigam em si, o que nos leva a pensar que esses efeitos de sentido podem ser sempre outros, ao serem presentificados nas imagens encenadas, pois o olho roxo aciona a memória discursiva da violência, mas não de uma única forma.

Todavia, compreendemos que o processo de formulação desses imagens coloca em questão que um corpo machucado é encenado, mas a violência poderia ter sido real, que uma mulher poderia estar sendo violentada, assassinada, ou seja, que a encenação resulta do real. É porque o real da violência existe que ela pode ser encenada. Nessa perspectiva, as imagens encenadas fazem parte de um movimento de mobilização. E no digital há algumas possibilidades

para esse movimento, que pode começar e terminar na própria rede ou se desdobrar fora dela. A título de exemplo, o compartilhar dessas imagens nas nossas redes sociais possibilita que o conteúdo alcance mais/outras pessoas e o chamado à ação se propague, ou por um movimento de desdobramento para fora das redes, como é o caso do desenvolvimento deste estudo, e de outros que circulam em outros meios.

A imagem encenada, portanto, está ligada ao repetível histórico que, conforme explica Indursky (2001), é da ordem do já-dito, pois resulta do trabalho com os sentidos e imagens já estabilizadas na memória discursiva. Podemos dizer que a imagem encenada se inscreve no

[...] repetível [que] é da ordem de um já-dito, mais amplo e disperso, que remete para o dizer de outros sujeitos, em outros discursos, em outros espaços e em tempos diversos, que tanto podem estar inscritos na mesma Formação Discursiva do sujeito que enuncia quanto em outra Formação Discursiva, seja ela “amigável” ou antagônica. (INDURSKY, 2001, p. 28)

É importante reforçar que quando tratamos de repetição estamos tratando também de um processo que retoma a violência contra a mulher e não apenas repete. Com isso, voltamos à repetição dessas imagens, ponto que nos leva a pensar que, pelas imagens encenadas, a mulher em situação de violência não é apenas reproduzida, sua imagem é retomada mesmo que por meio de uma encenação. Nessa retomada está a possibilidade de romper com certos discursos, uma vez que o repetível flerta com a instauração de novos sentidos.

Compreendendo assim o modo de funcionamento das imagens encenadas, nos apropriamos da noção de polissemia e retornamos à noção de equívoco. Além disso, pensamos os sentidos em fuga propostos por Orlandi (2004) como reforço na compreensão dos comentários das imagens encenadas, considerando a polissemia como “diferentes movimentos de sentidos no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 1993) e à deriva que, grosso modo, é o deslizamento de um sentido para o outro. Por pensar a polissemia na divergência que se dá tanto no deslocamento como no mesmo, ou seja, nos diferentes movimentos de sentido, chegamos a um lugar que pode ser tanto de organização como o contrário, pensando o modo como se compreende um objeto simbólico. Ao tomarmos dessa forma os comentários dos usuários sobre as imagens encenadas, tendo por ponto de partida a transferência e seus efeitos (ORLANDI, 2004), fica posto que esses comentários parecem deslocar um discurso sobre a violência contra a mulher, fazendo com que

ela deixe de ser objeto do discurso. Ele é tangenciado enquanto parece que a significação se dá em torno de outra questão, pondo em fuga os sentidos de violência.

3.4 COMENTÁRIOS COMO GESTOS DE INTERPRETAÇÃO

Ao explicitarmos o modo como tomamos os comentários no percurso até agora, assim como o modo de produção dos sentidos, é crucial pensar a noção de gesto de interpretação. Para Orlandi (2014), “é o que — perceptível ou não para o sujeito e /ou para seus interlocutores — decide a direção dos sentidos, decidindo, assim, sobre sua (do sujeito) direção” (2014, p. 21). Para compreender o gesto de interpretação, é necessário evocar questões como a incompletude da linguagem e do simbólico. Orlandi (2014) explica que

No momento em que se assume a incompletude da linguagem, sua materialidade (discursiva), o gesto de interpretação passa a ser visto como uma relação necessária (embora na maior parte das vezes negada pelo sujeito) e que intervém decisivamente na relação do sujeito com o mundo (natural e social), mesmo que ele não saiba. (2014, p. 20)

Um dos gestos de interpretação apresentados nesses comentários de modo regular são os elogios a uma foto de uma mulher violentada. Por mais que estejamos tratando de uma encenação, esse gesto seria algo que está dentro da gente ou um impulso da rápida miragem em uma foto encenada?

Sontag (2003) nomeia o desejo pelo horror de “iconografia do sofrimento”, noção com a qual buscou refletir sobre os motivos pelos quais o horror era fotografado, e, em seguida, pela perspectiva da recepção, pelo modo como essas imagens eram interpretadas. Em relação à interpretação dessas imagens, somos apreendidas por diferentes sentidos: pelo choque, pela indiferença, pela identificação etc.

Uma das explicações evocadas pela autora é o de reação compassiva, ou seja, por mais que estejamos tratando da repetição dessas imagens de horror, Sontag (2003) apresenta que, ainda assim, “as pessoas não se insensibilizam àquilo que lhes é mostrado — se é que essa é a maneira correta de descrever o que ocorre — por causa da quantidade de imagens despejadas em cima delas” (2003, p. 85).

Situando os elogios para além da perspectiva da recepção, mas considerando o que teoriza Sontag (2003), tomamos os elogios das imagens encenadas como gestos de interpretação,

por um lugar que funciona na contradição, que invisibiliza questões cruciais em se tratando da violência contra a mulher, ao mesmo tempo que, por esse movimento, é possível ver a complexidade de se falar do horror, iconografá-lo. Uma hipótese, ao pensar esse elogio por um lugar outro, seria a construção de um processo, ainda assim, contraditório que, grosso modo, coloca o elogio não em relação ao real da violência, em se tratando de enaltecer a maquiagem de uma mulher violentada, mas em relação ao trabalho de reprodução do maquiador na falta de um outro dizer, diante do choque e daquilo que não é dito.

Nos limites do elogio ao maquiador, ao real de uma mulher em situação de violência e a repetição dessas discursividades, se instaura um lugar de significação que falha: a invisibilização da vítima e seus desdobramentos. Retomando Sontag (2003), ao refletir os sentidos de compassividade em relação ao horror, entramos mais uma vez em um processo que tem por ponto de partida a contradição; o que ainda apreendemos desses comentários sobre a encenação de uma mulher em situação de violência é que esses discursos invisibilizam o horror. O elogio, em seus distintos modos e apontados em diferentes lugares, barram os sentidos de violência. Compreendemos desse modo, nos afastando dos sentidos produzidos pelo excesso de imagens, que esse modo de interpretação e formulação sobre as imagens encenadas em circulação no *feed* da #feminicídio, é um lugar de equívocos.

O que nos interessa também nesse contexto é destacar que as imagens podem ser pensadas também por outros estudos de Sontag (2003), referentes à fotografia de guerra, no qual cenários eram criados, corpos de soldados feridos eram movidos de um lugar para outro para que o horror ficasse em evidência. Esses movimentos de “ajustar a cena” visavam o clique perfeito, bem como o choque do espectador ao mirá-la. A criação desses cenários tinha a ver com um dever: o de registrar. Ainda de acordo com Sontag (2003), tudo isso era feito em nome do realismo e, ao mirar nas fotos de horror e, em seguida, constatar os “ajustes na cena”, o sentimento em face desse gesto de interpretação era o de frustração.

Diante disso, na perspectiva do nosso estudo nos questionamos: a dor encenada frustra? Hoje, o sentimento seria o mesmo ao migrar da guerra para a violência contra a mulher? Compreender os deslocamentos das cenas “ajustadas” da guerra, ou da maquiagem que produz uma imagem “ajustada” de uma mulher em situação de violência seria frustrante? Para Sontag (2003), quando se prova que uma foto que causou tanta comoção não é real, há frustração e o choque tende a enfraquecer. No caso do feminicídio parece-nos haver, nas imagens encenadas do

primeiro bloco, no lugar da frustração, o alívio que se materializa no elogio do trabalho do maquiador.

O sentimento da foto de guerra seria outro diante da foto de feminicídio, ou o mesmo? Mais adiante observaremos como esses discursos vêm à tona por meio dos comentários nas fotografias encenadas.

Não sabemos o que move a produção das imagens encenadas que insistem em encenar e mostrar o corpo machucado. O que compreendemos, amparados pelos estudos de Sontag (2003) e pelo processo de produção dos recortes das imagens encenadas, é que “não há formas de comprovação para distinguir um sentimento, o que se sabe é que para apresentar “uma denúncia e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar” (SONTAG, 2003, p. 69). No nosso caso, acrescentaríamos os maquiadores também. No entanto, da perspectiva discursiva, o que nos cabe é tirar a fotografia de seu lugar comum de representação para pensá-la como lugar de significação, pois, de acordo, com Costa (2018), refletir sobre a imagem é refletir sobre como os sentidos ganham espessura semântica em uma base material específica.

Pensando a noção de iconografia do sofrimento na conjuntura atual, tendo o feminicídio em circulação pelo digital e as sequências de imagens encenadas que estamos analisando — imagens estas que buscam traduzir e distribuir a dor, mesmo que de forma encenada —, continuamos a estabelecer associações com a guerra. Quando se fala em dor, crise, caos e tantas outras retransmissões que perpassam o universo do horror, a guerra costuma ser uma excelente aliada, a título de exemplo, experimentação. Quem foi vítima da guerra ou acompanhou, mesmo que por uma tela, nas páginas de um jornal, sente ou supõe tudo que a guerra faz. Segundo Sontag (2003), “a guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta” (p. 13).

Tomamos as imagens encenadas da #femicidio por essa perspectiva da fotografia de horror, e as associamos à guerra. “O fato de que a guerra é um jogo de homens — que a máquina de matar tem um gênero e ele é masculino” (SONTAG, 2003, p. 11) nos leva a um outro paralelo, o feminicídio também tem um alvo, um gênero e é feminino. Em termos discursivos, podemos traçar, pela violência, uma relação de aproximação entre os sentidos de guerra e feminicídio, que se dá pela aniquilação do inimigo.

No movimento posto como necessário, de “fechar” o bloco das encenadas, nos voltamos para impossibilidade de tal feito; o que propomos, dessa forma, se dá por uma tentativa de amarrar sentidos postos em movimentos pelas imagens que, por meio de uma maquiagem, encenam o real da violência contra a mulher.

3.5 FOTO NÃO-ENCENADA: A VÍTIMA E SUA IMAGEM

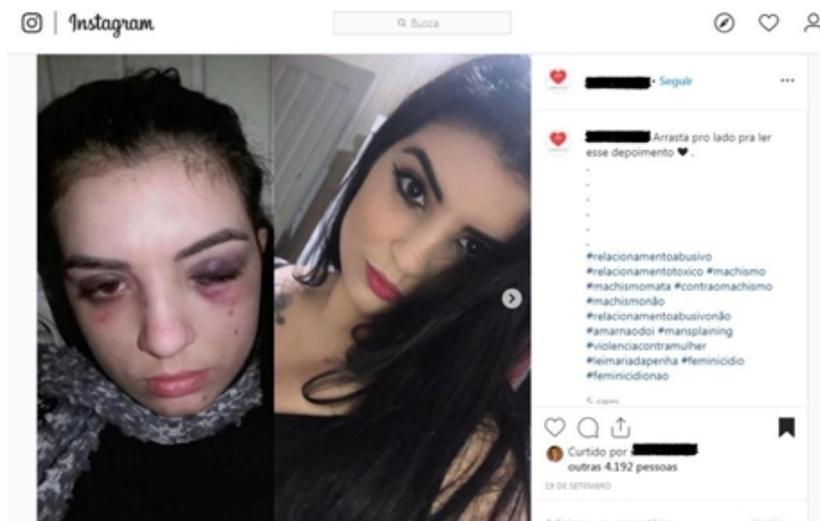
A imagem não-encenada refere-se à foto que foi postada por vítimas, ou parentes de vítimas de violência contra a mulher. A violência, nesse caso, foi sofrida, não-encenada. A violência em sua crueza, sem maquiagens, filtros ou coisa do tipo, fragmento de um acontecimento. A imagem não-encenada corresponde a fotografias que foram tiradas das vítimas de violência e postadas no Instagram.

A violência contra a mulher em seu ápice seria digna de clique? Com qual intuito se produz algo que embrulha o estômago e causa horror? Para Sontag (2003), “uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos, como meios de tornar “real” (ou “mais real”), assuntos que pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p. 12). Essas imagens da violência em seu “mais real” seriam necessárias para trazer o assunto feminicídio à tona? A denúncia seria eficaz com esse tipo de “prova”?

Sontag (2003) retorna a 1983, período que data a invenção da câmera, refletindo que “a fotografia flertou com a morte”. E quando se apresenta uma foto de uma mulher em situação de violência, a afirmação da autora supracitada pode ser reforçada. O feminicídio e a fotografia significam a morte de uma forma outra por esse “atestado do real”. Entretanto, nessa dinâmica, há também espaço para equívocos, pois, conforme Didi-Huberman (2012, p. 216), as imagens não substituem ou representam a realidade, porque “a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares — fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles”. Assim, a imagem acerca-se do real. A imagem não-encenada é, portanto, mais do que um corte de aspectos visíveis da violência contra a mulher. Ela é traço visual de uma memória de violência. O real da violência é evocado, discursivamente, por fragmentos nas imagens não-encenadas, que flertam com a morte.

Anteriormente nos referimos ao discurso da felicidade nas redes e o efeito de apagamento dos sentidos de violência contra a mulher. Nesse bloco de imagens, nos defrontamos com esses sentidos, que foram silenciados pelo discurso da felicidade, e retornam na explicitação da violência significada pelas marcas de agressão no rosto. As imagens não-encenadas evocam o real da violência à medida que materializam a tentativa de feminicídio. O mesmo casal que outrora protagonizou o discurso da felicidade na rede pode vir a protagonizar o horror das imagens que compõem o bloco das não-encenadas. Retomando o lugar do equívoco, pensando a imagem não-encenada, observamos de forma regular que, nesse tipo de imagem, há olho roxo, sangue coagulado, na mesma pessoa que outrora aparecia plena, ao lado do “amor de sua vida”.

Há sempre uma dualidade presente na moldura. Se no quadro das imagens encenadas, a dualidade é sobreposta, uma sobre a outra, aqui essa dualidade se apresenta justaposta, uma ao lado da outra. De um lado, uma mulher linda, com maquiagem ressaltando seus traços, realçando sua beleza. Do outro, a imagem da violência contra essa mesma mulher, ferida, violentada.



Recorte 24 — a dualidade entre a foto da mesma vítima antes e depois.

São duas imagens de uma mesma mulher. A regularidade que observamos em relação às fotos não-encenadas é que elas são divididas em um quadro: antes e depois. Isso caracteriza a formulação da encenação neste caso, pois há um ajuste de cena, lado a lado, a vítima aparece num antes e num depois de sofrer a violência. Dois discursos sobre uma mesma mulher. Dois sentidos para um mesmo corpo? Trata-se de um funcionamento discursivo que produz como efeito um sentido e um corpo para a vítima da violência, um antes e depois digno de horror.

Vemos, lado a lado, a produção tanto da violência quanto da felicidade encenada estampada num mesmo corpo.

Para tratar desse funcionamento em um mesmo bloco, em se tratando da fotografia não-encenada, embora ajustada à cena, mas pensando também como uma imagem que atualiza diferentes regiões da memória discursiva para produzir um discurso sobre o feminicídio, precisamos retomar o que apresentamos no segundo capítulo acerca do que Orlandi (2006) nomeia de três momentos inseparáveis na produção de sentidos: a constituição, a formulação e a circulação do discurso. Nesse momento nos concentramos em dois deles, já que “todo dizer se dá no cruzamento do que chamamos constituição e formulação. Sendo que a constituição do dizer determina a sua formulação” (ORLANDI, 2006, p. 24). Para Orlandi, “a formulação recorta, demarca o lugar da interpretação que significa o corpo que interpreta. A formulação estabelece um campo de significação, define um contorno do dizer compreendendo o sujeito em um espaço de sentidos textualizando-o” (ORLANDI, 2012, p. 212). E, ao tratar dessa noção, pensando o processo apresentado anteriormente na fotografia de violência não-encenada, pode-se dizer que há um discurso em funcionamento, que recorta de maneira específica uma dimensão do horror.

Nessa dinâmica, há formulação e (re)formulação da foto de uma mesma mulher e consequente mudança de sentido, afinal, de acordo com Orlandi (2012), formular é dar corpo aos sentidos e é na formulação “que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)” (ORLANDI, 2012, p. 9). Desse modo, é possível pensar a imagem, suas discursividades, memória discursiva e o esquecimento, pois segundo Costa (2014), “quando nos referimos à formulação, estamos considerando tanto a formulação da própria imagem, quanto a formulação do dizer sobre ela” (2014, p. 104).

Diante da questão da falha desse discurso dualista para uma mesma mulher, podemos pensar esse bloco de fotografias pela compreensão de que:

A imagem em sua superfície, em sua estrutura supostamente acabada, fechada, completa não é transparente. Ela é opaca, densa, sujeita a falhas, ao equívoco enquanto linguagem. É ainda atravessada pela ideologia e constituída pela contradição. Nela se materializam discursos. (MEDEIROS, 2010, p. 312)

A fotografia não-encenada aparece em menor número nesses “blocos”. Talvez, e infelizmente, seja porque algumas vítimas entraram para outra estatística, estão alocadas em outro bloco ou mesmo não tiveram intenção, condições ou coragem de se expor.

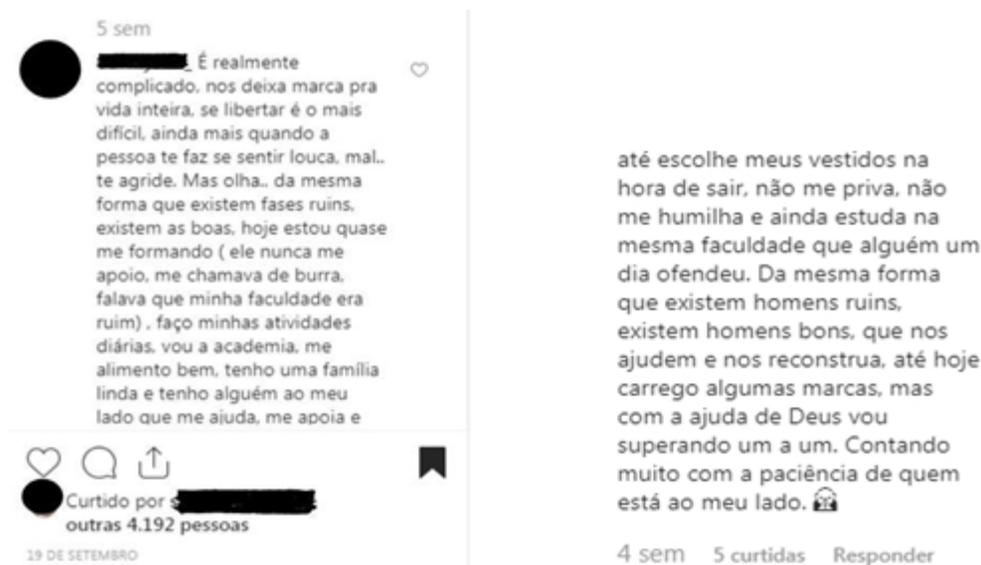
Nenhuma das fotos trazem consigo o relato da própria vítima, é comum o mecanismo de repostagem, ou seja, a foto é sempre postada por outro usuário da rede. A “reação” explicitada pelos comentários, que entendemos como gestos de interpretação, pode ser uma das justificativas das poucas fotos, pois o choque do antes e depois se dissipa em um “parei de ler” diante de determinada afirmação da vítima. A vítima que se expõe de distintas formas, direta ou indiretamente, e os sentidos (re)produzidos sobre a mesma por meio de um discurso de culpabilização pode fazer com que o medo se sobressaia. O modo com o qual são formuladas as imagens não-encenadas acionam diferentes discursividades, e gestos de interpretação vem à tona por meio dos comentários, os quais dividimos nas seguintes categorias: culpabilização, pedidos por justiça e identificação, como se pode observar nos recortes a seguir.



Recorte 25 — Nos comentários que significam o processo de culpabilização, há um movimento de recortar um trecho do relato da vítima para usá-lo contra a mesma. Nesse caso, na decisão em não ler o texto.

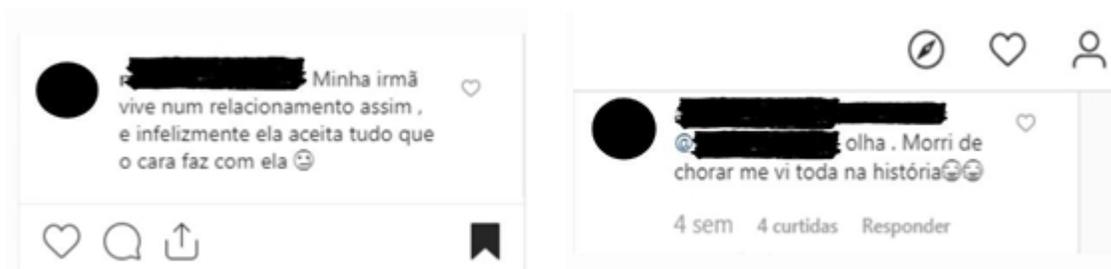


Recorte 26, 27 — Nos comentários que significam o processo de pedidos por justiça, os comentadores se inserem no discurso como fazedores da justiça ao sugerirem determinar o tipo de pena, ou seja, o que precisa ser feito.



Recorte 28 e 29: comentário com continuação de um relato que significa o processo de identificação com a vítima.

Nesse processo de identificação, há mulheres que viveram algo parecido. Outras que não viveram, mas se relacionam com mulheres que vivenciam, ou ainda se identificam também pelo simples fato de haver um laço social que nos liga, o do afeto.



Recorte 30 e 31 — Em alguns momentos aparecem mulheres que estão vivenciando a violência ou se relacionando indiretamente.

Esse processo de identificação é tomado por Pêcheux (1995, p. 150) como fundador da unidade imaginária do sujeito, sendo que a “interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é,

na qual ele é constituído como sujeito)”. No discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina são reinscritos no discurso do próprio sujeito; ao adentrar nessa noção e tomar o que Pêcheux (1995, p. 150) coloca como “os traços daquilo que determina o sujeito”, evocamos o lugar da falha nesse processo, que o autor afirma que se dá pelas filiações sócio-históricas. Afinal, essa identificação do sujeito consigo mesmo é — como dissemos —, “simultaneamente, uma identificação com o outro (com o minúsculo)” (PÊCHEUX, 1995, p. 155).

Pensando no processo de identificação no bloco da imagem não-encenada, no jogo que acontece entre telas e que o usuário se mostra, bem como se esconde, em processo de se identificar no já vivenciado, mas superado, o sujeito se desloca, por um movimento de me identifico, mas não mais. E isso nos leva a observar significações outras em que o discurso da superação é evidenciado.



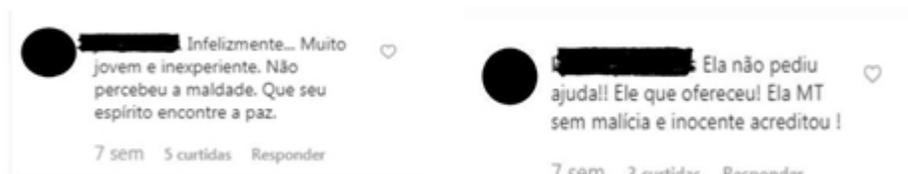
Recorte 32 e 33 — Os comentários de identificação, significam o discurso de superação, uma repetição do “vivi, mas superei”.

Inconscientemente, os comentários circulam em um processo que identifica e (des)identifica vítimas que felizmente venceram a batalha. É importante ressaltar que quando o sujeito se identifica, ele se posiciona, de modo que também “assume posições na sociedade, inscrevendo em certas formações discursivas” (DIAS, 2018, p. 56). Nesse processo, há entrelaçamento com a formação discursiva, já que quando se identifica com uma formação discursiva e não outra, o sujeito assume (ou nega) uma posição. Ainda conforme Dias (2018), precisamos compreender que tratar do processo de identificação dos sujeitos por meio do “discurso das tecnologias e dispositivos digitais de conectividade, dizem respeito aos efeitos que esse discurso produz na constituição dos sujeitos sócio-políticos” (p. 56).

Pensamos que talvez por mais positivos que sejam os relatos de superação, de alguma forma eles geram um silenciamento de quem ainda vive isso, pelo fato de que não há

manifestação de quem está vivendo. E isso pode ser justificado pelo abismo entre um relato e a tela de um dispositivo eletrônico. “A distância que está no centro da fotografia, por mais reduzida que seja, é portanto um abismo. Todos os poderes do imaginário conseguem nela se alojar. Ela permite todas as perturbações, todos os desvarios, todas as inquietações” (DUBOIS, 2004, p. 93).

A ridicularização da vítima é um lugar em que a falha se instaura:



Recorte 34 — O comentários de culpabilização atravessam os comentários que ridicularizam a vítima. O fato dela ser “jovem”, “inexperiente”, “sem malícia”, “inocente” etc. são usados para culpar a vítima.

Isso é explicitado porque sempre atrelado a esse tipo de comentário, que insiste na não compreensão da mulher como vítima e no consequente questionamento de sua posição, costumam ser interpelados por outros sujeitos inseridos na rede. Esses mesmos comentários tomam como posição a última regularidade desse bloco, que são os pedidos por justiça.



Recorte 35 e 36 — A regularidade dos pedidos por justiça concentram-se na necessidade de mudança nas leis e a pena de morte como punição eficaz.

Diante dos contrapontos e dos lugares que cada bloco se insere, “vemos o proveito que o amor, o ódio, a espera, a desolação e o luto podem tirar da fotografia. Misturados ou no álbum de família. Ou ainda emoldurada na parede, sobre a lareira ou a mesa” (HENRI VAN LIER *apud* DUBOIS, 2004, p. 81). Acrescentaríamos a outro lugar: o digital.

E quando tratamos desse abismo entre comentários, do dualismo entre os tipos de fotos que circulam nesse bloco e da forma como cada uma é significada, chegamos ao seguinte questionamento inserindo o digital: “pois então, como saber que se o que você está vendo no papel

fotossensível é exatamente a mesma coisa que você viu? Além disso, o que você tinha visto exatamente?” (DUBOIS, 2004, p. 90).

Uma possível resposta é a de que “a imagem, por poder operar o acordo dos olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Ela seria nesse momento o registro da relação intersubjetiva e social” (DAVALLON, 2007, p. 30).

3.6 IMAGEM SUBLIMADA: A AUSÊNCIA E O REAL DO FEMINICÍDIO

Ainda no bloco das imagens não-encenadas, chega-se a um movimento ainda mais cruel, o real da violência parece se instaurar à medida que, na imagem, o que se visualiza é uma foto que marca um corpo sublimado, funcionamento que apresentaremos a seguir.

Nesse movimento simbólico, há um relato, mas não da vítima; a postagem também não é feita por ela. Nesse caso, não há comparação de antes e depois da agressão da vítima tal como observamos nas últimas imagens analisadas, ou a imagem do corpo ferido pela tentativa de feminicídio. Na imagem sublimada se presentifica o ato em si, o feminicídio (efetivado).

A dualidade também é constitutiva desse bloco de imagens, à medida que, pelas fotos da vítima, ainda em vida, se enuncia a sua ausência. Nesse sentido, nos três blocos uma dualidade corporal e simbólica constitui essas imagens, é característica das violências encenadas.

No bloco das encenadas, em um mesmo rosto, duas imagens de uma mesma mulher. De um lado de seu rosto, há uma maquiagem que materializa o horror da violência por marcas significadas pelo olho roxo, sangue coagulando etc.; na outra parte desse rosto dividido, há uma mulher maquiada, aquela que encena do discurso da felicidade das redes sociais, o que nos leva a supor uma terceira face, a sem maquiagem.

O bloco das imagens não-encenadas abriga dois modos de significar uma mulher. Em moldura, na fotografia, de um lado, a imagem de uma mulher violentada e do outro, a mesma mulher sem marcas de violência que, também, evoca a imagem da mulher do discurso da felicidade das redes. O retrato de uma mulher antes e depois da situação de violência.

No terceiro bloco das imagens sublimadas, não se trata de um antes e depois. A dualidade entre as imagens postas em circulação nesse bloco de análise funciona evocando a falta, a ausência, a morte da vítima de violência contra a mulher. A dualidade, nesse caso, é o da presença-ausência, vida-morte, cuja relação com a legenda é importante destacar, pois trabalha

também nessa dualidade. Além disso, a dualidade também se compõe da imagem da vítima ao lado de seu assassino. Uma dualidade do horror.

Neste terceiro bloco, o relato não pode ser efetuado pela vítima, pois ela não está mais aqui para contar. O tema é feminicídio, há vítima fatal, família e amigos enlutados, veículos de mídia exercendo seu trabalho, autoridades investigando, mas nunca uma foto do que de fato aconteceu. Pelo contrário, há sempre fotografias da vítima em seus melhores dias. O sorriso estampado no rosto, momentos de conquista e, em alguns casos, ao lado de seu algoz, como no recorte seguinte. Nessa perspectiva, há um paradoxo no processo de compreensão de uma imagem sublimada já que, de acordo com Aubert e Haroche (2013), “a relação com o corpo se tornaria central, o corpo seria o único elemento palpável na construção do sujeito, e a única coisa sobre a qual ele poderia efetivamente se apoiar” (p. 16).



Recorte 37 — Vítima ao lado de seu namorado e assassino

Neste bloco, estamos tratando de ausência, e uma foto vem preencher esse lugar. Pensar na imagem sublimada é justamente buscar compreender essa ausência, o real da violência, e também se confrontar com o esquecimento. Para isso, recorreremos a Indursky (2015) e às políticas do esquecimento e políticas de resgate da memória. “Duas modalidades de funcionamento da memória social que ocorrem quase sempre no âmbito de Aparelhos Ideológicos de Estado” (INDURSKY, 2016, p. 3). Para explicar a “prática específica de resgate da memória”, a autora produz uma leitura sobre a Lei da Anistia e suas implicações ao longo da história, sendo que entre os argumentos que se filiam à lei em questão e os que a contrapõem irrompem algumas questões.

Para Indursky (2016), ao tomar a lei como imutável e o amplo silenciamento nos diferentes lugares e posições, há efeitos de sentido, assim como suas consequências. Tal questão nos leva a como a imagem sublimada se significa a partir, como dito anteriormente, do que ela mostra e da falta que ela torna visível. Ao tratarmos de um caso efetivado de feminicídio, pela imagem sublimada, é possível falar que há algo aí silenciado/silenciando, uma vez que “estamos frente a um jogo muito forte entre forças antagônicas que estabelecem uma luta entre memória e esquecimento” (INDURSKY, 2016, p. 8).

A imagem sublimada traça esse paralelo entre memória e esquecimento, tal como Indursky (2016) propõe pensá-lo, pois ela evoca a falta do corpo pela memória que se presentifica em sua imagem. Ao tratar do esquecimento de pronto somos tomadas pela memória, que, segundo Orlandi (2004, p. 5), é estruturada pelo esquecimento “na qual estão inscritos a falha, o equívoco, a indistinção. Esses são nossos defeitos enquanto seres simbólicos e históricos e são também o que nos torna possíveis em nossas singularidades”.



Recorte 38 e 39 — dois movimentos regulares da imagem sulimada: a vítima sozinha ou ao lado de seu algoz.

Outro ponto é o trabalho de formulação da legenda e dos comentários em relação com a imagem sublimada, há um contraponto pensando o efeito de sentido e as consequências de uma foto do bloco em questão, quando posta em circulação de forma independente, e essa mesma foto quando associada ao funcionamento discursivo das legendas ou dos comentários. Tratamos, nesse sentido, de modos diferentes de observar uma mesma materialidade, e isso nos leva à noção de vazio: ao tomar a imagem sublimada à parte, (des)amparadas de legendas e comentários, ele é evocado; por mais que se tenha uma foto da vítima em vida, o vazio acaba por sufocar a questão irreversível como a lacuna que uma imagem sublimada impõe.

Em se tratando dessa lacuna produzida pela imagem sublimada, nos inspiramos, também, na reflexão de Barbai, (2019)⁶ que, pelos trabalhos de Jacques Lacan, compreende a lacuna em uma perspectiva criativa. Segundo o autor, “ela é uma operação necessária para que um vazio possa se constituir como um espaço aberto para o surgimento do novo” (p. 2). Barbai (2019) toma a lacuna, nessa dimensão, do ponto de vista de estrutura. Na análise das imagens sublimadas, a lacuna que a ausência da vítima produz constitui sua presença, por um lugar que transcende para uma imagem da vítima em vida.

Em um segundo movimento, ao tratar das modalidades da memória social, adentramos ao resgate da memória, uma questão outra que nos faz pensar esse terceiro bloco do trabalho. Para tal feito, Indursky (2016) analisa o funcionamento discursivo do projeto Ausências, idealizado por Gustavo Germano, que (re)significou o desaparecimento de seu irmão e de tantos outros que foram silenciados em ditaduras e operações, que facilmente se associam com “Arquivos do Terror” da Anistia na Argentina.

Segundo Indursky (2016), “o propósito de Germano foi o de fazer trabalhar a memória em torno dos desaparecidos, de modo a não permitir que as políticas estatais do esquecimento alcançassem uma plena desmemória” (INDURSKY, 2016, p. 9). Traçando um paralelo com o trabalho da autora, é possível apontar que a imagem sublimada acaba por ser significada e materializada em ausência. Ao postar uma foto de uma vítima fatal de feminicídio, amparado de legendas e comentários, produz-se gestos de resgate da memória. Nessa direção, as fotografias do bloco da imagem sublimada fazem parte de um processo que visa “interromper o processo de desmemória” (2016, p. 10).

Ao pensar tal processo e como se dá essa interrupção pela imagem sublimada, poderíamos mais uma vez retomar ao oposto do que as legendas e comentários significam. Ao legendar uma imagem sublimada há sempre o relato de uma guerra e o êxito de um assassino. Nesse tipo de imagem, o que é posto para que se lembre é o discurso de uma vida feliz, por exemplo, como no Recorte 40.

⁶ Em texto inédito, gentilmente, cedido pelo autor, a quem agradecemos enormemente. O trabalho foi apresentado no projeto MeDiA, Memória, Discurso e Arquivo na constituição do digital do Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb-Nudecri/Unicamp) em 2019.



Recorte 40 — o contraponto da imagem feliz/presente. Legenda de horror/ausência

O contraponto entre foto e legenda seria uma tentativa de interrupção desse processo de desmemória. A foto atesta a existência da vítima, a legenda, a ausência, movimento similar ao do projeto *Ausência*.

No projeto *Ausência*, explica Indursky (2016), o fotógrafo Germano investe na produção de fotografias que materializam no vazio uma imagem dos desaparecidos. O vazio é o lugar de simbolização de sua ausência.

Germano, em um primeiro momento, estabelece contato entre as pessoas próximas dos desaparecidos para uma coleta de fotos do passado desses sujeitos. Depois trabalha na produção de novas fotos, registrando os mesmos lugares, “as mesmas pessoas, reproduzindo a mesma disposição física e a mesma pose da foto primeira, mas onde permanece vago o espaço anteriormente ocupado pelo desaparecido” (INDURSKY, 2016, p. 10).

E, por fim, há um processo de justaposição das fotografias. Uma referente ao passado e a foto tirada por Germano no presente. Para a autora, todo esse processo “produziu um instrumento metodológico de resistência e de denúncia que vai permitir-lhe atravessar/ resistir às políticas estatais de esquecimento” (INDURSKY, 2016, p. 9). Indursky (2016) atesta que uma das consequências, tendo por base a significação, é o de “dar materialidade às demandas sociais dos familiares de desaparecidos, amplificando-lhes os protestos e as denúncias” (INDURSKY, 2016, p. 10-11). Observamos um funcionamento similar de materializar a ausência da vítima acontecer no *Instagram*.



Recorte 41 — a foto e a legenda se opõem na tentativa de interromper o esquecimento no bloco da imagem sublimada.

Nesse caso, pelo Recorte 41, observamos essa amplificação do desabafo, que coloca em voga a busca da mãe de uma vítima do feminicídio no processo de interromper o esquecimento: “não esqueço de você um só minuto”, de modo a reforçar a formulação da imagem onde a mesma mãe que protagoniza a foto com a filha relata a sua ausência.

No projeto Ausências, ao trazer uma foto da vítima viva, por meio de registros passados, Germano busca mostrar que a “pessoa retratada existiu” (INDURSKY, 2016, p. 11). Em seguida, ele apresenta uma foto do presente, nesta, não há corpo, movimento que materializa o desaparecimento da vítima.

É importante ressaltar que, apesar de contrapor duas imagens referentes ao passado e ao presente, a autora destaca que essas fotografias não são independentes,

Mas fazem, juntas, um recorte e uma interpretação do real, buscando, através dessa justaposição fotográfica de um tempo descontínuo, representar, pela ausência, o irrepresentável, funcionando como a materialidade simbólica do corpo desaparecido: uma ausência-presença. (INDURSKY, 2016, p. 11-12)

Essa relação ausência-presença caracteriza o processo de significação das imagens sublimadas que, pela presença, evocam a vida interrompida da vítima. Dessa forma, os usuários da rede são tomados por um processo de simbolização sustentado pela ausência-presença da imagem sublimada. Processo que vai sendo significado de distintas formas, nas legendas e nos

comentários dessas imagens, já que, de acordo com Davallon (2007), ao observar uma imagem, o sujeito desenvolve uma atividade de produção de significação de uma imagem que “não lhe é transmitida ou entregue toda pronta” (2007, p. 26).

Essa mesma imagem:

Define posições de um leitor abstrato que o espectador concreto é convidado a vir ocupar a fim de dar sentido ao que ele tem sob os olhos, isso vai permitir criar, de uma certa maneira, uma comunidade – um acordo- de olhares: tudo se passa então como se a imagem colocasse no horizonte de sua percepção a presença de outros espectadores possíveis tendo o mesmo ponto de vista. (DAVALLON, 2007, p. 29)

Retomando o paralelo entre o projeto Ausências e a imagem sublimada, podemos pensar que no segundo contexto temos uma contraposição de fotos, uma do passado e a outra um silêncio, um vazio, uma ausência que ganha presença em legendas e comentários. E isso pode ser contextualizado:

À medida em que os comentários vão circulando. Nesse e outros processos de significação que o comentário faz parte é possível observar “o estabelecimento de um jogo entre se o deparar com o visível da foto e o dizer algo sobre ela, que engendrava então um processo de significação, no qual o sujeito parecia mobilizar àquela pergunta: o que te lembra essa imagem? de maneira a agarrar-se a ela para interpretá-la, para situá-la, para dizer dela, isto é, dar sentido a ela. (DIAS, 2014, p. 107)

Tratar desses distintos movimentos que alternam entre a foto e sua ausência, nos leva a compreender que essa falta significa, produz sentido. Segundo Indursky (2016), “essa ausência pode ser tangenciada, permitindo sua ‘quase’ visualização. Uma ‘representação’ da falta” (INDURSKY, 2016, p. 13). Além disso, o discurso da ausência é materializado em ambos os casos.

Entretanto, a autora reforça que esse discurso não é transparente, já que, mesmo com o processo de justaposição entre as duas fotos do projeto Ausência, a conexão não é automática e a significação do vazio nos diferentes lugares só é possível pelo processo de interpretação. “É o olhar do espectador, deslizando de uma foto a outra, que vai atribuir sentidos aos vazios fotográficos. É a interpretação do espectador que vai captar ‘esse novo modo de lidar com o presente’ construído por uma ‘visão estética da realidade’” (SONTAG, 2003, p. 169). O movimento de rememoração do passado proposto por Germano, com as fotografias justapostas, “funciona como um instrumento de observação, o qual relaciona o passado ao presente num regime descontínuo de temporalidades” (INDURSKY, 2016, p. 14).

Como reiteramos, na imagem sublimada há um movimento semelhante ao descrito por Indursky (2016) em relação ao processo de justaposição das fotos de Ausências, em um processo que marca o vestígio do real. Na imagem sublimada, de forma regular, há imagens que produzem uma outra dualidade do horror. A foto da vítima ao lado da foto de seu assassino, como nos Recortes 42 e 43.



Recorte 42 e 43 — a dualidade da vítima ao lado de seu assassino é regularidade do bloco da imagem sublimada.

O que Germano visou e parece processo semelhante na imagem sublimada, é “uma luta contra as políticas estatais do esquecimento” (INDURSKY, 2016, p. 14). Para Indursky (2006), todo esse movimento do projeto Ausências “produz uma espécie de testemunho que vem preencher simbolicamente o vazio do arquivo da invisibilidade” (INDURSKY, 2016, p. 15). Na imagem sublimada é possível também perceber esse mesmo processo.

Esse bloco faz ecoar também memórias de um acontecimento de repercussão nacional, como o caso Eliza Samudio, considerando que “o domínio da memória na relação com a atualidade também pode ser circunscritos por imagens já vistas” (DIAS, 2015, p. 301). Pensar o caso Eliza Samudio pela dinâmica da imagem sublimada é ainda mais complexo, pois nessa perspectiva não há corpo, nem mesmo para o sepultamento. Eliza Samudio engravidou de Bruno, na época goleiro do Flamengo, que impôs que a jovem abortasse seu filho, mas ela recusou e isso lhe custou a vida.

Antes de sua morte, Eliza acusou Bruno de ameaça, agressão e cárcere, mas não foi ouvida. Quase dez anos depois do crime, no qual Bruno é um dos acusados e os outros acusados são seus parentes, amigos ou trabalhavam para ele, o crime continua sem respostas. Outra questão nesse caso é que pela ausência de corpo e ânsia em apresentar o caso, veículos de comunicação usaram da encenação para (re)construir a cena e possível desfecho do crime. Diante desse último

recurso utilizado pela mídia, pode-se dizer que os blocos que estamos analisando foram atravessados um pelo outro. Há crime, não existe um corpo e para mostrar isso contam com a encenação.

3.6.1 CASO MARIANA: UMA HISTÓRIA SOBRE FEMINICÍDIO

Por meio dos estudos apresentados acima, retomamos os recortes que se concentram em apresentar imagens de mulheres em situação de violência que constituem histórias, uma delas é a história da Mariana, vítima de feminicídio.

Mariana Bazza tinha 19 anos, cursava o segundo ano de fisioterapia e vivia em Bariri, interior de São Paulo. Ela foi vítima de feminicídio em setembro de 2019, enterrada em uma cova rasa, mãos amarradas para trás e amordaçada. O laudo da necropsia apontou que ela foi vítima de estupro antes de sua morte. Seu algoz usou uma faca para ameaçá-la e um pedaço de sua própria roupa para vendá-la e calar sua voz. Mariana não teve a chance de pedir socorro, ela foi asfixiada, tendo seu corpo violado por um desconhecido que ofereceu ajuda para trocar o pneu de seu carro.

Rodrigo Pereira Alves, de 37 anos, estava trabalhando em uma chácara que ficava em frente à academia que Mariana treinava. Quando ela saiu, Rodrigo apareceu alertando que o pneu de seu carro estava murcho e que não haveria a possibilidade dela chegar em casa sem que danificasse o veículo. Rodrigo já havia ficado preso por 13 anos por crime sexual. Esse não foi o único, ele foi acusado por outras mulheres. Em um caso, ele foi absolvido. Em outra situação, ficou foragido. Em outra denúncia, foi preso, mas conseguiu a liberdade condicional.

O assassino de Mariana insistiu para que ela aceitasse a ajuda para trocar o pneu que, segundo investigações, foi o próprio Rodrigo que esvaziou. Portanto, o crime foi premeditado. Mariana deixou a família informada da ajuda que estava recebendo, até mandou uma foto de Rodrigo trocando o pneu do carro. Esse foi seu o último contato, depois disso, nunca mais conseguiram falar com ela. Depois de 24 horas de seu desaparecimento, Rodrigo foi preso e Mariana encontrada morta. Em agosto de 2020, enquanto esse trabalho é escrito, sabemos que Rodrigo foi condenado a 40 anos de prisão pelos crimes de latrocínio, estupro e ocultação de cadáver.

O caso Mariana se enquadra no bloco que nomeamos de imagem sublimada. Como dito anteriormente, as imagens que iremos apresentar a seguir possuem a especificidade da ausência. No *feed* da *hashtag* que estamos analisando, encontramos 23 publicações relativas ao

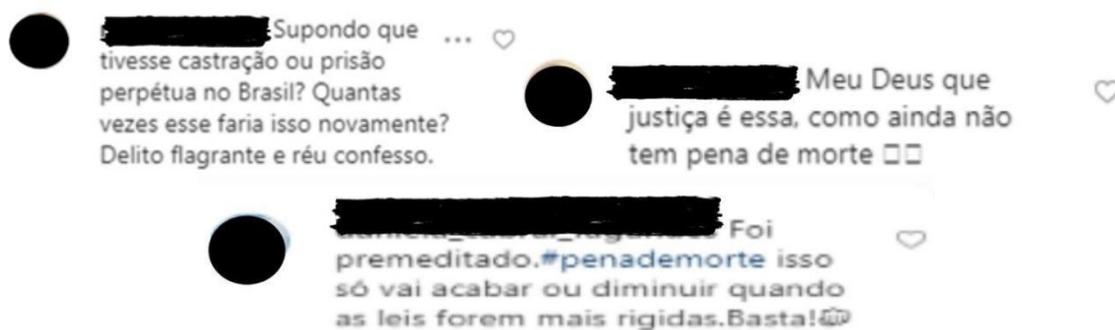
caso Mariana em circulação. Recortamos essas materialidades para apreender aquilo que é regular, assim como o que escapa à trama discursiva. Além disso, nos dedicamos na compreensão das legendas e comentários que significam essas imagens. Na perspectiva dos comentários, notamos a regularidade do discurso jurídico, retomamos o processo de de-significação e o discurso de culpabilização.

3.6.2 DO RETORNO AO DISCURSO “BANDIDO BOM É BANDIDO MORTO”

Nesse bloco de comentários que funcionam como discurso jurídico, os comentadores deslocam-se de uma posição usuário da rede para a de fazedores de justiça. Outra questão que se repete é a máxima da justiça falha. Como sujeitos que se relacionam com a justiça, há uma série de solicitações por aumento de pena, reforço e mudança nas leis e criação de outras, mas o discurso que predomina é o de ódio, em que a pena de morte é apresentada como solução para a redução dos crimes.

Diante disso e não muito longe, um já-dito perpassa uma série de dizeres nos mais distintos âmbitos, se pensamos na crise, o enunciado “bandido bom é bandido morto”. Em um movimento de compreensão, nos voltamos ao estudo de Melo (2014), que analisa o modo como essa expressão circula, o funcionamento da memória discursiva e das formações discursivas pensando nas redes.

No caso Mariana, há pedidos aclamados para que o assassino morra na prisão, ou que seja sentenciado à morte. O que se repete é o questionamento em relação ao já-dito da justiça falha. Nos voltamos aos diferentes modos que “bandido bom é bandido morto” foi sendo evocado nos comentários das imagens do caso Mariana. Tendo em vista que esse já-dito ganha força nas redes em 2013, decorrente “do modo como a polícia e cidadãos comuns abordaram nas ruas os supostos criminosos, ferindo-os ou matando-os” (MELO, 2014, p. 2), observamos que esse enunciado, ao constituir a memória discursiva, ressoa nos dizeres sobre o assassino de Mariana e “implica aceitar que o fato de bandidos serem mortos é algo positivo para a sociedade” (MELO, 2014, p. 14).



Recortes 49, 50, 51 — a pena de morte no Brasil é aclamada pelos comentadores como a principal medida no controle da violência contra a mulher.

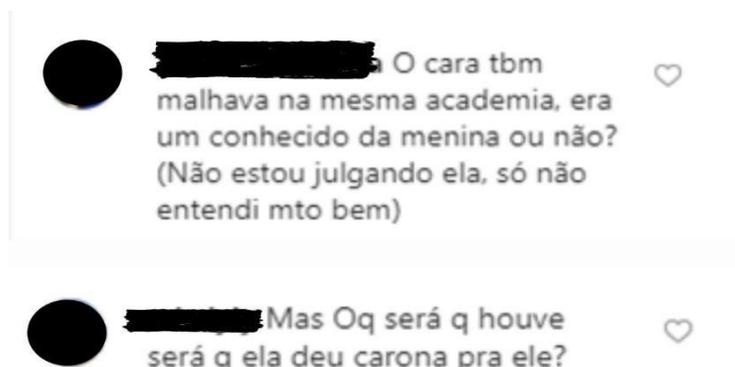
Os sentidos postos por meio dos comentários em relação ao assassinato de Mariana vão na direção de solução, de uma justiça que é falha, um sistema que falhou quando deixou vivo um homem que assassinou uma mulher e enterrou seu corpo. São comentários que de-significam a questão da própria justiça pelos pedidos de morte, ou seja, que deslocam o sentido de justiça. O que se pede pela morte da Mariana é outra morte, movimento interpretado como o de fazer justiça.

Agora, nos dispersamos mais uma vez dos sentidos de violência contra a mulher pelos discursos (re)produzidos nos comentários que culpam a vítima por seu assassinato. O discurso de culpabilização é mais um modo de significação que apresentaremos a seguir, presentificado nas imagens do caso Mariana que compõe o bloco das imagens sublimadas.

3.7 SOBRE O DISCURSO DE CULPABILIZAÇÃO

Apesar das legendas que retratam o crime, das manchetes de veículos de comunicação vinculadas à imagem de Mariana, da retomada aos antecedentes criminais do culpado, a vítima ainda é questionada. É para essa direção que os sentidos vão nos comentários.

Há perguntas camufladas de preocupação com a vítima que está morta, vítima de um crime de ódio que desorganiza os sentidos de violência contra a mulher.

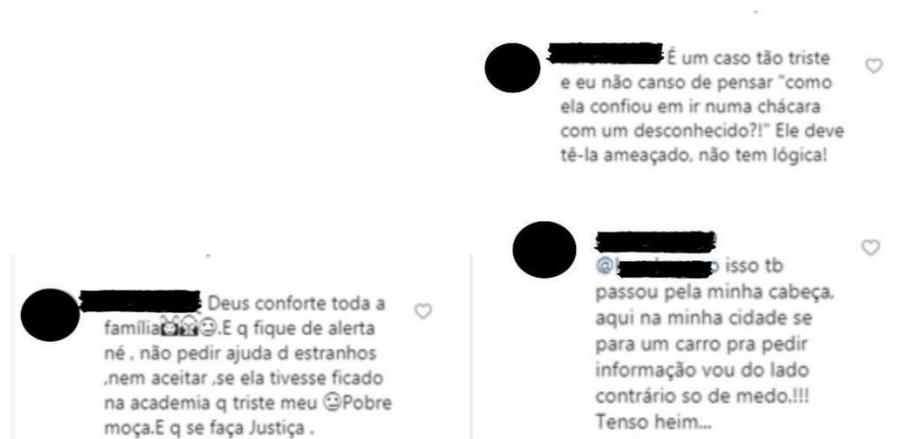


Recortes 52 e 53 — O questionamento à vítima e o advérbio de negação para iniciar o comentários reforçam o discurso de culpabilização.

O advérbio de negação “não”, em um movimento que nega uma posição já tomada, “não quero tornar a vítima culpada” é flagrante de um processo de significação que faz ressoar a culpa à vítima. Significação que se adensa ao considerar a vítima inocente por confiar nos outros, em desconhecidos. Ao confiar em um desconhecido a culpa é atribuída à vítima.

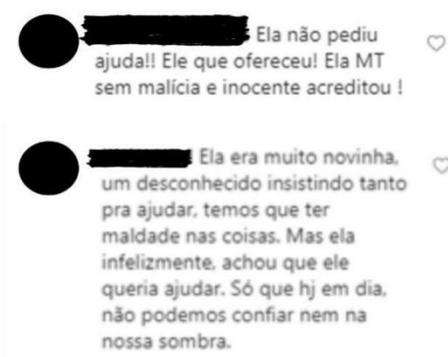
Ao pensar o processo de significação movido pelo “não”, nos baseamos em outro estudo de Indursky (2013) para compreender essa questão do ponto de vista discursivo. Para a autora, a negação revela que há um discurso outro em funcionamento na negação, e seria “um dos processos de internalização de enunciados oriundos de outros discursos, podendo indicar a existência de operações diversas no interior do discurso em análise” (INDURSKY, 2013, p. 261). Um dos modos de funcionamento da negação propostos por Indursky (2013) é a negação externa, compreendida como uma modalidade que “estabelece fronteiras entre discursos ideologicamente antagônicos” (INDURSKY, 2013, p. 264). Apreendendo os comentários como gestos de interpretação, compreendemos esses discursos ideologicamente antagônicos que, em uma aparente tentativa de significar a mulher em situação de violência, dispersam os sentidos e reforçam sentidos que evocam a culpabilização da vítima.

No recorte seguinte, a desconfiança materializada em “será q ela deu carona pra ele?” consiste em outro modo de culpabilizar a vítima. Parafrasicamente, poderíamos tecer os seguintes dizeres que estariam no não-dito, mas significando pela sua ausência, na formulação: ela teria sido assassinada porque confiou em estranho? Por que ela confiou em um desconhecido?



Recorte 54, 55 e 56 — O discurso de culpabilização se mistura aos dizeres de conforto à família e pedidos de justiça.

No Recorte 54, o uso da partícula “se” também é uma forma de observar vestígios em relação a atribuir à vítima uma responsabilidade pelo crime do qual foi vítima, pois “se ela tivesse ficado na academia”, não teria sido assassinada. Outro modo de culpabilizá-la.



Recorte 57, 58 — A vítima é nomeada de “inocente, novinha, sem malícia” adjetivos significados pelos comentadores que justificam o porquê ela foi morta.

Na formulação da expressão “MT” (muito), é possível reforçar os sentidos atribuídos à Mariana, também é uma forma de culpá-la por não ter malícia, por ser ingênua. O interessante é que sua inocência é atrelada ao fato de que acreditou no assassino. Cada um desses comentários produzem como efeito a culpabilização e lugares de significação cristalizados em relação à mulher em situação de violência, por meio de discursos: “se foi assassinada é porque era inocente demais”, ou “porque confiou em um desconhecido” e tantos outros já-ditos que propõem transferir a culpa do algoz à vítima.

3.8 TENSÃO ENTRE DE-SIGNIFICAÇÃO E RESISTÊNCIA

Em todos os três blocos notamos que uma parcela significativa de comentários, bem como a relação de interlocução entre os comentadores, passam por um processo complexo que apresentamos a seguir. Para isso, partimos da noção de de-significação, tomando o trabalho de Orlandi (1995) sobre o acontecimento discursivo Maio de 68 e o possível modo de dizer da sociedade naquela conjuntura, marcada por um processo de transformação e uma palavra-chave: liberdade, como ponto de partida.

Do ponto de vista discursivo, Orlandi (1995) vai retomar o modo como o sujeito se constitui, compreendendo que “a condição inalienável para a subjetividade é a língua, a história e o mecanismo ideológico pelo qual o sujeito se constitui” (ORLANDI, 1995, p. 55). Esse processo de constituição do sujeito é atravessado pelos “diferentes processos de individualização (e de socialização) pelo Estado” (ORLANDI, 1995, p. 55). A autora reforça que esses diferentes processos instauram, tendo papel determinante, as Instituições e o Poder constituído. E é nesse lugar que “se dão as lutas, os confrontos, e onde podemos observar os mecanismos de impossibilidade, de exclusão e os de resistência” (ORLANDI, 1995, p. 55). Por essa perspectiva e pelas discursividades de Maio de 68, Orlandi (1995) vai buscar compreender o processo de de-significação, tendo como questão base: O que aconteceu com os sentidos que constituem o evento Maio-68?

Em Maio de 68, a liberdade é tomada e atravessada por diferentes dizeres, significada de distintas formas, em um contexto de “transformação histórica e social de grande dimensão” (ORLANDI, 1995, p. 56). Nas diferentes formulações de liberdade, há regularidade da resistência e da necessidade de reivindicar sentidos outros. Todavia, esse movimento passa pelo processo de de-significação, no qual “os sentidos concretos e explosivos de liberdade, que estavam levando à uma revolução social e cultural, a novos sentidos para os sujeitos e para a história, foram barrados violentamente pelo status quo. Pelas instituições, pelo poder” (ORLANDI, 1995, p. 57). E isso é (im)posto pela “censura e pela força, se naturaliza e funciona como um pré-construído restritivo a certos sentidos de liberdade, de tal maneira que eles parecem impossíveis” (ORLANDI, 1995, p. 57).

Retomando ao questionamento inicial sobre o que aconteceu com os sentidos que constituem o evento Maio-68, Orlandi (1995) explicita que mais que falha em relação a esses

sentidos, houve falta. De modo que “não há um esquecimento produzido por eles, mas sobre eles. Fica-se sem memória. E isso impede que certos sentidos hoje possam fazer (outros) sentidos” (ORLANDI, 1999, p. 60). E esse estar sem memória se refere ao que “não está nem esquecido, nem foi trabalhado, metaforizado, transferido. Está in-significado, de-significado” (ORLANDI, 1999, p. 60).

Nos apropriando da perspectiva apresentada acima, em relação ao acontecimento discursivo Maio-68, é possível nos deslocar para o aqui e agora. Ao tratar de um tema como o feminicídio e analisá-lo a partir de um processo discursivo engendrado pela violência encenada, nos deparamos com comentários que parecem minar o tema em questão. É aí que observamos um processo de-significação da violência contra a mulher se instaurar.

Pensamos também que nos diferentes efeitos de sentido que tal temática e suas fotos geram, estaria sendo protagonizado um processo outro. Abaixo recortamos alguns comentários que aparecem de forma regular nos três blocos para, em seguida, explicitarmos esse processo de de-significação.

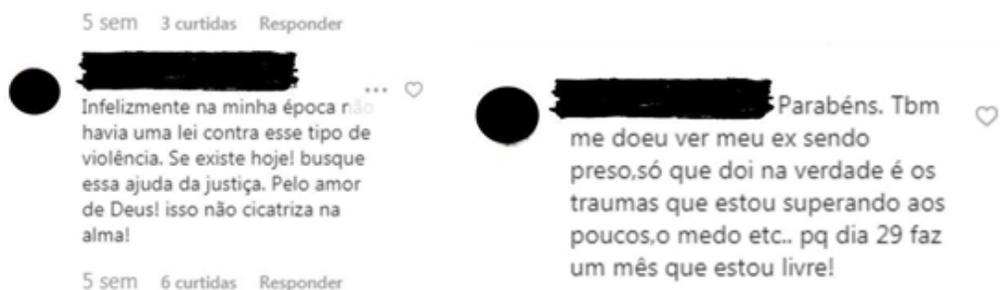


Recortes 59 e 60 — Os comentários do bloco da imagem sulimada têm por regularidade a culpabilização da vítima pelo uso da negação “não quero tornar a vítima culpada!”, como também adjetivação da mulher na intenção de culpá-la: morreu porque era: “ingênua”, “inocente”.

Compreendemos no que é dito nos comentários anteriores que, pelo gesto de interpretação dos comentadores, ao produzirem um movimento que o inclui no questionamento para então chamar a vítima de inocente, “às vezes somos muito inocentes”, ou de associar o fato da vítima ser “muito ingênua” por conta da determinada atitude que a mesma tomou, ou seja, só alguém muito inocente e ingênua vai ser vítima de feminicídio, a de-significação parece se instalar. Isso porque ao significar a vítima como “ingênua”, o foco do feminicídio volta-se à vítima, ao seu julgamento, e não ao crime, ao assassino. Foi morta porque foi ingênua.

O mesmo parece funcionar em comentários tais como “não quero tornar a vítima culpada”, que instituem a culpa à vítima pela negação. Culpar a vítima pelo seu assassinato é de-significá-la enquanto vítima, esvaziando o sentidos de violência, de feminicídio.

A de-significação de liberdade aparece em dizeres de identificação também.



Recorte 61 e 62 — No bloco das imagens não-encenadas, o discurso de identificação/superação é regular.

Nos comentários dos Recortes 61 e 62, observamos o modo como o sujeito se identifica na medida que discursiviza o modo como enfrentou/enfrenta ter sido vítima de violência contra a mulher. Esses gestos de identificação produzem efeitos de retorno ao passado, ao se identificar, aquela que já vivenciou compartilha consequências daquilo que vivenciou. Nas imagens não-encenadas, os efeitos de superação dos sujeitos que se identificam são materializados em “dia 29 faz um mês que estou livre”. Os sentidos de liberdade evocados produzem um processo de de-significação ao pensar a mulher no lugar de seu algoz. Quem desfruta liberdade, um dia esteve preso. Nesse sentido, tratamos de uma vítima presa em diferentes sentidos, por seu agressor.

A de-significação também vem à tona nos comentários elogiosos, tais como o do recorte a seguir.



Recorte 63: Nos comentários do bloco das imagens encenadas há regularidade nos elogios em relação à maquiagem, ao modo como a violência foi significada. Esses elogios também são feitos por meio de emojis.

Nos comentários, os elogios materializados em emojis ou “que demais ficou irado” apontam para um não fazer sentido. Não é possível afirmar se o elogio em uma imagem que mostra uma mulher violentada é dirigido à maquiagem, à imagem de violência, ou ao trabalho do maquiador. Ele está lá na equivocidade. Ele nos conduz a pensar o processo de de-significação, uma vez que independe do que se pretende significar, isso é, não se trata de intenção do comentador, mas do que vem à tona na afirmação “que demais ficou irado” em uma imagem de uma mulher violentada. Esse dizer dispersa sentidos que poderiam ser evocados: é maquiagem, mas poderia ter sido um dos tantos casos que acontecem todos os dias.

Dessa forma, é possível afirmar que vivenciamos um processo, talvez parecido com Maio de 68, porque ele também é político e social. Nos anos 60, manifestações de rua. Hoje, há movimentações similares, e talvez algo a mais, proporcionado pelo digital em relação à temática de nosso trabalho, nesse caso, no Instagram, por meio dos comentários em circulação. Em Maio de 68, a liberdade era significada com o “é proibido proibir”. Hoje, há enunciados que buscam significar a vida de uma mulher com por exemplo, “pare de nos matar”, “lute como uma garota”, ou mesmo pensando no trabalho em questão: “#feminicidio”.

Quando uma mulher gasta tempo, dinheiro, criatividade produzindo uma maquiagem que pretende (d)enunciar algo, mostrando que, embora seja maquiagem, a violência é real, pode ser que cobriu-se um hematoma para encenar outro. E faz isso para se proteger, proteger outras mulheres que também protagonizam essa encenação. Apesar desse movimento ser pensado como forma de destacar a temática do feminicídio, denunciar o tema, atestar o retrato da violência contra a mulher, há comentários que destacam o trabalho do maquiador e consequente modo

como a maquiagem foi proposta por meio de: “que lindo”, “parabéns pelo trabalho”, ou seja, de-significa o discurso de protesto que poderia ser produzido aí.

Vimos como o processo de de-significação se instala, porém, também observamos que as violências encenadas, em seu conjunto, podem mexer naquilo que Pêcheux (1990) propõe pensar como resistência, a ruptura de um círculo de repetição. As violências encenadas não rompem um ritual ideológico dominante, mas o encaram, o encenam, dão formas à invisibilidade e ao real do horror. Nesse momento, nossa questão vai ser pensar como a resistência pode estar funcionando nessas imagens, pensando-a por um lugar outro, tirando a mesma de seu lugar comum. Para isso, nos apropriamos do modo como Pêcheux descreve a resistência na e pela língua:

Não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras. (1990, p. 17)

São essas algumas das formas pelas quais a resistência pode se constituir. Analisando a imagem na relação com a produção de resistência, Costa (2018) propõe observar de que modo se dá a constituição de uma determinada imagem como um poderoso dispositivo de resistência. Seu trabalho nos permite fazer um paralelo com as violências encenadas, pois, por meio de imagens que chocam, que evocam sensações de um real que machuca e dão visibilidade ao feminicídio de diferentes formas, a encenação pode se constituir como uma forma de resistência que funciona — no caso, das imagens encenadas por meio de uma maquiagem que divide um mesmo rosto em violentado e “não violentado”, na qual a violência é materializada por um movimento que produz identificação pelo choque.

Outro modo que resiste das encenadas é pela formulação das legendas que em meio a um contexto de silenciamentos alguém enuncia: denuncie, disque 180, em briga de marido e mulher se mete a colher sim, e outros dizeres que deslocam sentidos apagados, silenciados. Na formulação dos comentários, a identificação é materializada em resistência, a partir do modo como usuário da rede se encontra tão identificado a ponto de comentar aquela imagem, produzindo um gesto de interpretação, como uma espécie de irrompimento dos sentidos.

Por um antes e depois digno de horror, protagonizado por uma mulher que sobreviveu à violência de gênero se constitui as imagens não-encenadas. Por meio de uma montagem que coloca em tensão duas imagens de uma mesma mulher, de um lado, a violência nua e crua, do outro são evocados sentidos próprios da rede social aprendidos pelo discurso da felicidade, um embate entre o que se mostra e se esconde das redes. Nos comentários que deslocam as tentativas de culpar a vítima, há uma troca de sentidos de culpabilização por identificação e acolhimento. A resistência é materializada pelo “vítima é vítima”. Na formulação das legendas, por mais doloroso que seja retomar o modo como a violência se deu, há coragem para resistir, ao se mostrar, formular, materializar os sentidos de uma vítima de violência contra a mulher.

E por fim, as sublimadas, que evocam a imagem da vítima em vida, pois não há possibilidade para outro modo de significá-la. A ausência da mulher assassinada é materializada em uma imagem dessa mesma mulher em vida. As legendas reforçam que os sentidos postos como naturalizados precisam se desnaturalizar, afinal, essa é uma imagem de uma mulher que foi assassinada por ser mulher. No movimento de apresentar o algoz ao lado da vítima e evocar quem ele é, é mais um modo de significar o feminicídio e reforçar quem é o culpado.

Costa (2018) apresenta a noção de imagens desorganizadoras “como flagrantes do real, cujo funcionamento produz efeitos de sentidos, forma de resistência”. Quando as violências encenadas se produzem como efeito de um processo discursivo desencadeado pelas imagens, em sua circulação, há sentidos que são apagados em face dos discursos produzidos em comentários, legendas, curtidas. Mas há também sentidos que são evocados “como discurso que quebra rituais, transgride fronteiras, que em vez de reproduzir o discurso dominante, o transforma, dá outra direção de sentido a ele a partir da instauração de um processo de significação” (COSTA, 2018, p. 4). Mas esse processo é custoso e, na maioria das vezes, violento; em meio ao medo de exposição, ridicularização, uma vítima que sobreviveu a uma tentativa de feminicídio tenta mostrar seus primeiros passos à superação e é questionada, acusada. Quando na tentativa de interromper o esquecimento uma foto feliz é relacionada como uma legenda de horror do feminicídio nu e cru, para mostrar que mesmo sem corpo, aquela mulher existiu, há comentários que apontam uma mulher morta como culpada.

Diante disso, por aquilo que escapa dos sentidos de violência contra a mulher há, nos três blocos, de-significação. E isso pode ser pensado pelos comentários que deslocam o real da violência para um elogio, quando uma mulher é culpada por ter sido vítima ou quando a ausência

de uma mulher que foi assassinada é evocada em culpabilização, como dissertamos anteriormente. Nesse movimento, é preciso ressaltar, os sentidos se dispersam e os modos de significar uma mulher são atravessados por já-ditos, que de-significam lutas e processos de resistência. E mesmo quando ninguém comenta nada, quando não há nenhuma reação, há um processo silenciador que esquece sentidos que não deveriam ser esquecidos porque o assunto tratado é a vida (ou a morte) de alguém.

Na *hashtag*, quem coloca essa impossibilidade? Quem posta, quem comenta, quem usa a *hashtag* em foto que não tem nada a ver com a temática? As mulheres que não denunciam, quem encena, quem tem coragem de denunciar? Considerando todas essas questões, pensamos que a resistência das violências encenadas estejam situadas na continuidade de um confronto que não pode esmorecer em face da de-significação e/ou outras discursividades.

Ao aprendermos o modo com a imagem funciona no digital, as discursividades e os efeitos de sentido produzidos nos blocos das imagens encenada, não-encenada e sublimada, no movimento de olhar para essas imagens e permitir que elas nos toquem, nos direcionam também para aquilo que essas mesmas imagens nos escondem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentar pela última vez o percurso de toda discussão feita até aqui, com seus desdobramentos, efeitos e inquietações, é crucial que seja mostrado pela primeira vez, nesse texto, uma questão que nos atravessou nos mais diferentes sentidos nos últimos tempos: a pandemia do novo coronavírus na relação com o feminicídio. Segundo dados da segunda edição de monitoramento de Um vírus e duas guerras, entre março e agosto de 2020 (período em que essa pesquisa estava em andamento), 497 mulheres foram assassinadas no Brasil. O estudo revela que a cada nove horas uma mulher foi vítima de feminicídio.

Um vírus e duas guerras é uma iniciativa apoiada e executada por sete veículos de jornalismo independente. Os levantamentos realizados visam apresentar a mulher lutando contra a pandemia do coronavírus, bem como também contra a violência de gênero. É sobre esse segundo ponto que nos dedicamos em compreender, apreender e, sobretudo, resistir.

Por meio da análise de discurso que, segundo Orlandi (2012), “não trabalha com os discursos ou sujeitos idealizados, mas materialmente constituídos por suas relações com a sociedade e a história” (p. 28), compreendemos que somos determinadas historicamente. Dessa forma, o ponto de partida desse estudo se deu a partir do modo como a mulher foi sendo significada ao longo do tempo, assim como nos tempos atuais, em que a mesma precisa lutar não apenas duas guerras, mas enfrentar uma série de embates.

Ao longo do percurso de pesquisa, nos referimos à mulher em diferentes lugares, resistindo de distintas formas e na maior parte do tempo perdendo guerras que aparentemente não se findam. Presumimos o modo como os discursos de ódio, de dominação, foram atravessando os discursos sobre a mulher ao longo do tempo, nos deparamos com uma infinidade de dados que buscamos desnaturalizar. Não se trata de mais uma morte, tratamos de guerras, aparentemente perdidas, mas acreditamos que esse não é o fim, a batalha continua.

Enquanto esse trabalho é escrito, o Word acusa que há um equívoco na ortografia de feminicídio, existe uma linha vermelha em cima desse modo de nomear o assassinato de mulheres por serem mulheres. Nos deslocamos desse modo de compreensão equivocado do feminicídio. Uma das maneiras de atualizar essa questão é por meio dos dados tomados neste trabalho como fatos. Além de terem sido pensados por um lugar muito cuidadoso, em nenhuma hipótese, tratamos apenas de números.

Compreendemos esses dados como fio condutor do processo de compreensão da violência contra a mulher. Os números que foram repetidamente atualizados nos leva a apreender os sentidos de violência, mas mais que isso, nos move contra eles.

Segundo dados do Atlas da Violência de 2020, houve uma queda de 9,3% nos números em relação aos homicídios contra mulheres entre 2017 e 2018, ano em que “4.519 mulheres foram assassinadas no Brasil, o que representa uma taxa de 4,3 homicídios para cada 100 mil habitantes do sexo feminino” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2020, p. 34). A morte dessas quase cinco mil mulheres equivale, segundo o estudo, a dizer que “uma mulher foi assassinada no Brasil a cada duas horas em 2018”.

Todavia, essa queda, em comparação a anos anteriores, foi observada apenas às mulheres não negras. A diferença nas mortes de mulheres negras para não negras é de quase o dobro. “Em 2018, 68% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras. Enquanto entre as mulheres não negras a taxa de mortalidade por homicídios no último ano foi de 2,8 por 100 mil, entre as negras a taxa chegou a 5,2 por 100 mil” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2020, p. 37). Esse é mais um lugar onde a falha atravessa os sentidos que tocam as minorias. Além de ser mulher, é mulher negra.

Outro ponto que não se aplicou nesses dados foi em relação ao feminicídio, ou seja, entre 2017 e 2018 houve um crescimento de 6,6% nos casos de feminicídio; de acordo com a pesquisa, “30,4% dos homicídios de mulheres ocorridos em 2018 no Brasil teriam sido feminicídios” (ATLAS DA VIOLÊNCIA, 2020, p. 39). E mais uma vez, retomamos a temática do feminicídio, nosso fio condutor para nomeação das violências encenadas.

Antes porém, precisamos retomar algumas questões apresentadas no início do trabalho como fechadas, já-ditos transparentes. Nós sabíamos que por uma necessidade metodológica, histórica e, em especial humana, outras questões ficariam abertas. Ao longo do processo de reflexão e investigação chegamos em lugares outros, sentidos outros, de modo que faz-se necessário realocar o lugar da imagem em seus excessos no nosso trabalho.

Na perspectiva do trabalho em questão, compreendemos a profusão de imagem como uma marca das redes sociais, em que os excessos fazem parte do modo de constituição de cada imagem. E a sensação de que é só mais uma imagem, ou o choque no embate com o alívio de que é uma imagem encenada, a inserção de imagens para circular que deslocam sentidos esperados e

tantos outros desdobramentos do excesso de imagens na rede atravessam e, ao mesmo tempo, constituem um regime de visibilidade.

É nesse/por esse lugar, no qual o excesso é constitutivo dessas imagens é que chegamos nos blocos que nomeamos: imagem encenada, imagem não-encenada e imagem sublimada. Blocos recortados e apresentados de forma separada, por uma questão metodológica e de organização, mas que, como tentamos descrever, em seu conjunto, essas imagens constituem o corpo das violências encenadas.

As imagens analisadas nesses blocos funcionam discursivamente e são ponto de partida para pensar como a mulher em situação de violência é significada no digital, sendo que o dizer “é só mais uma foto” evoca o lugar do equívoco. No atravessamento de um bloco pelo outro, uma noção foi ganhando forma, assim como é o que significa todos blocos em unidade e em junção: violências encenadas, efeitos de um processo discursivo materializado no Instagram, que se tornou uma noção em construção.

Nas linhas que se seguem tentamos explicitar a maneira como as violências encenadas foram se constituindo no decorrer das análises feitas ao longo do trabalho. Nesse sentido, reforçamos o que esperamos com este trabalho: que ele seja o ponto de partida para um movimento de significação que dá nome à violência, mas, de modo principal, um movimento que resiste.

Quando o projeto de pesquisa do mestrado foi escrito, violências encenadas veio de encontro a nós. Não foi encontrada em leituras ou formulada por um autor para que nos apropriássemos. Não é possível afirmar de onde surgiu ou quais sentidos funcionavam ao pensar encenação e violência. Quando finalmente a pesquisa de fato começou, um questionamento veio à tona: no que consiste as violências encenadas? De forma genuína, não tínhamos resposta.

Ao olhar para cada imagem que constitui os blocos que nomeamos de imagem encenada, não-encenada e sublimada, buscando compreender que efeitos de sentido essas imagens produziam, nós topamos com as violências encenadas, em um primeiro momento como funcionamento único e exclusivo do bloco das imagens encenadas, pensando, sobretudo, na encenação; ou seja, em funcionamento discursivo que encenava a violência como modo de significá-la. Contudo, no decorrer das análises, observamos que esse modo de funcionamento das imagens não se restringia apenas ao primeiro bloco, porque as outras imagens também eram formuladas a partir da encenação.

Violências encenadas já era uma expressão significativa para nós, mas o percurso para compreender como se caracterizada começou pela consulta ao dicionário, pelo verbo “encenar”. É importante reforçar que esse percurso que estamos traçando é possibilitado pela análise de discurso, que permite não só teorizar, como também atualizar a teoria pela análise. De modo que, assim como nomear, vamos dando corpo às violências encenadas, ou seja, apresentando o que discursivamente vamos construindo sobre ela.

Voltando ao verbo encenar, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, significa “Pôr em cena. Organizar um espetáculo, representar”. Com base nessa definição e nos inspirando no estudo de Zoppi-Fontana (2017, p. 1) sobre lugar de fala, articulamos a definição do dicionário ao que estamos tentando formular a respeito das violências encenadas. Isso porque, ao lidar com os discursos sobre a violência contra a mulher,

Não se trata, portanto, de apontar para a dominância de sentidos normativos, mas principalmente de descrever os pontos onde eles entram em crise, quando vozes/corpos historicamente silenciados ou interditados entram em cena. Pensamos aqui na emergência de discursos nos quais os indivíduos são tomados como alvo de um processo de subjetivação gerando, ao mesmo tempo, um saber e um modo de falar sobre si. (ZOPPI-FONTANA, 2017, p. 1)

As imagens constituídas nos três blocos põem em cena vozes e corpos historicamente silenciados e interditados. Põem em cena discursividades que apontam para sentidos normativos em crise. Assim, as imagens encenadas, não-encenadas e sublimadas configuram-se como imagens de crise na medida em que permitem observar a formulação de pontos onde os sentidos normativos entram em crise. A normatividade da violência contra a mulher é matéria de seu discurso.

Nessa perspectiva, tomamos o Instagram como uma materialidade da (re)apresentação (PÊCHEUX, 1969)⁷, em que discursos são (re)apresentados, materializados em imagens e interlocuções. A título de exemplo, o discurso da vida feliz, perfeita, das redes sociais que, por meio de imagens, também pode ser considerado como encenado. Como efeito de sentido, o discurso é “maquiado”, para então ser posto em cena, tendo por fim a circulação de violências encenadas.

⁷ Quando marcamos o termo em questão estamos aludindo ao que Pêcheux propôs pensar sobre representação. Para o autor, representar é apresentar com transformações, isto é, ele não se refere à ideia de representação direta entre pensamento, mundo e linguagem, mas, ao deslocar a representação deste lugar, aponta para o processo de metaforização, ou seja, de transferência de sentidos.

As imagens encenadas, não-encenadas e sublimadas são reais, mas também são encenadas. Essa encenação é possibilitada por diferentes recursos: maquiagem; um antes e depois, e no antes, mais maquiagem; uma moldura que encena a vítima ao lado do assassino. Na profusão dessas imagens, o real e o encenado são atravessados um pelo outro. Montagens, molduras, maquiagens caracterizam a encenação. Essas imagens seriam a encenação do real? Nessa via de interpretação, as violências encenadas, enquanto noção, dão corpo à simbolização da violência.

As violências encenadas seriam um efeito do real? Este estruturado por uma tela em que o real do horror está distante e nos separa do real que protagonizamos. As imagens encenadas produziriam uma sensação de que maquiagem sai com água, a violência sai com água? Como dito anteriormente, a análise de discurso sustenta, teoricamente, a análise da produção da encenação por imagens, bem como sustenta a elaboração da noção de violências encenadas. Orlandi (2004) propõe a noção de cenografia discursiva, questão que retorna à significação de cena. Orlandi define a cenografia discursiva como sendo constituída pelo eu, tu, agora, aqui, do discurso, sendo que “funciona por um jogo de relações que se produzem em um mecanismo de substituições” (2004, p. 12).

Pensando a cenografia discursiva, ao tomarmos as cenas de violência contra mulher em circulação no *feed* da #femicídio, observamos uma série de substituições. É maquiagem substituindo um hematoma, é um hematoma substituindo um rosto limpo para provocar o choque. Nas molduras entre vítima e algoz, há um quadro de substituição entre uma mulher viva e uma mulher assassinada, esta segunda (re)apresentada pela imagem do assassino que a significa. Na dualidade da imagem de uma mulher maquiada, significando a beleza, a alegria, o que se costuma mostrar nas redes, há uma outra imagem dessa mesma mulher, mas dessa vez violentada, ou seja, mais uma substituição. O depois substitui o antes e reforça uma mulher sobrevivente.

O que é encenado em cada bloco? Formas de violência pelo jogo da cenografia, ou seja, pelas substituições possíveis em uma imagem, ou pelo paralelo de uma imagem e outra. Em cada forma, seja na maquiagem, moldura de antes e depois, vítima ao lado de seu algoz, todas elas encenam uma mulher. Encenam a violência, forjando as imagens que os interlocutores se enviam uns aos outros, como acentua Orlandi (2004).

Ao longo dessas páginas muito foi dito, sentidos foram rompidos. Ao longo da história, na perspectiva do modo como a mulher foi sendo construída, sentidos também foram rompidos, assim como silenciados. Na construção das leis, no modo como as imagens encenadas

funcionam no Instagram. Orlandi (2004) vai tratar de sentidos incompatíveis ao questionar “Por onde andam os sentidos, para onde vão?”, pergunta que nos conduz para o processo que estamos tratando, que é o do movimento dos sentidos, pensando as imagens que nós temos da mulher em situação de violência. Esse questionamento conduziu nossos movimentos de análise, tendo na base dessas questões que o sentido pode sempre ser outro, que há desordem, contradição e sentidos outros.

Nas telas que separam sujeitos nomeados usuários, no uso da #femicídio, compreendemos que está em funcionamento uma cenografia do sofrimento, do horror. E essa cena real é constituída pelo que Orlandi apresenta como o esquecimento, esquecimento esse que “faz parte da nossa própria possibilidade de mudança (2004, p. 5). É olhar a imagem atravessada pela cenografia do sofrimento e com um clique, esquecê-la.

Nos três blocos analisados fica posto a construção da imagem da mulher em situação de violência, e isso se dá por meio da encenação. Ainda em Orlandi (2004), interpretamos o modo de funcionar da imagem pelo apagamento da visibilidade, em um percurso que tem por efeito a sensação de distância. Em um movimento de dizeres tais como “é triste, um horror”, em contraponto com uma tela que nos divide, uma maquiagem que encena, evocando “só mais um caso entre tantos”. Nessa trajetória, sentidos ficam dispersos, em silêncio ou mesmo em alta voz.

Caminhamos agora, em direção a um fechamento, não no sentido de um ponto final; sabemos que ainda há muito para construir, refletir e resistir sobre a temática, todavia, nosso movimento é de retomar formulações que compreendemos como novos modos de retratar a mulher em situação de violência. Questões que no processo de formulação deslocaram sentidos cristalizados, e para chegarem onde chegaram no trabalho, pediram tempo, reflexão e maturidade.

No processo que envolveu mais que olhar para as imagens, compreendendo seu modo de funcionamento, o movimento de recortar essas imagens mostrava-se insuficiente, pois fomos tomadas por centenas de discursividades e nos perdemos em muitos momentos no real da violência, materializado em cenas de horror, de modo que buscar um ponto regular, uma marca naquelas imagens possibilitou olhar ainda mais para as imagens recortadas, um olhar recortado, significado.

Apesar de apreendermos todas essas imagens pela perspectiva da encenação, refletir sobre elas em blocos possibilitou modos outros de compreensão da mulher em situação de violência, sentidos distintos ao topar com a violência de modo encenado, não encenado e

sublimado. A particularidade de cada bloco nos inseriu no todo. O processo feito dessa forma e não de outro modo produziu em nós um olhar mais apurado e particular da mulher em situação de violência, sendo significada de distintos modos e lugares.

Essa questão nos leva a um outro ponto do trabalho, que foi o de pensar as imagens de crise, imagens que tem por ponto de chegada e partida a crise. Ou seja, imagens que nos chocam, entristecem, revoltam; imagens que traduzem o horror, imagens encenadas, que desorganizam os sentidos de violência contra a mulher. Imagens que ganham uma dimensão simbólica específica. Não tratamos nesse trabalho das imagens de crise como aquelas apresentadas no início do trabalho, imagens que teriam como ponto predominante: violências, tragédias, miséria e seus desdobramentos; tratamos das imagens de violência contra a mulher de distintos modos, sendo todos eles constituídos pelas violências encenadas, que têm por efeito a reprodução de sentidos já estabilizados em crise.

Já no processo de análise, topamos com a regularidade do olho roxo. Esse traço nos atravessou ao longo da história e impôs limites no que significa a mulher violentada. É como se o olho roxo materializasse o real da violência e a falta dele deslocasse o modo de compreensão da violência. Nessa perspectiva foi possível, pela encenação, apreender distintos modos de encenar a mulher em situação de violência, a marca do olho roxo já-está significada e, ao apreendê-la, foi possível deslocar desse lugar único, construído ao longo da história. O olho roxo atualiza, dessa forma, um discurso, ao acionar a memória discursiva referente à violência, mas não tratamos de uma única forma; nas análises foi possível apresentar distintos modos de violência e seu modo de funcionar no digital e fora dele.

Por fim, uma última marca que destacamos foi desenvolver toda escrita por meio do feminino da terceira pessoa do plural. Esse foi um modo de dar sentido, voz a todas as mulheres que em algum momento sofreram por serem mulheres. Mulheres que ao longo da história foram humilhadas, silenciadas, deslegitimadas, culpadas, assassinadas. Que sofreram pela cor da pele, posição social, tamanho da roupa, localização, pela existência.

Não é fácil ser mulher, mas nós estamos aqui, ainda sem saber quem mandou matar Marielle Franco, na incerteza sobre o assassino de Mariana, “até quando ele vai ficar na cadeia?”. Cobrindo hematomas com maquiagem, com filtros do Instagram, com discursos que reforçam o sentidos de felicidade. Nos paraliza “não saber” quem matou Eliza Samudio, nem onde está seu

corpo. Mas seguimos, desnaturalizando sentidos cristalizados sobre a violência de gênero, mesmo que a passos lentos; seguimos, nem sempre firmes, tampouco fortes, mas seguimos: juntas.

REFERÊNCIAS

- ALVARES, J.; MEDEIROS, C. A culpa é de que(m)? O invisível e o incógnito no discurso sobre o feminicídio. **Revista Memorare**, v. 6, n. 1, p. 172-188, 2019.
- AUBERT, N.; HAROCHE, C. (orgs.). **Tiranias da visibilidade**. São Paulo: Editora Fap/Unifesp, 2013.
- BECK, M.; ESTEVES, P. O sujeito e seus modos: identificação, contraidentificação, desidentificação e superidentificação. **Leitura**, Maceió, v. 2, p. 135-162, 2012.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRASIL. **Constituição da república federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. **Lei do Feminicídio**: Lei n. 13.104, de 9 de março de 2015.
- BRASIL. **Lei Maria da Penha**: Lei n. 11.340, de 7 de Agosto de 2006.
- CAMINHAS, L. R. P. Imagens de violência de gênero em telenovelas brasileiras. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 1, 2019.
- CHIARETTI, P. A discursividade do clique na produção de sentidos e sujeito. **Fragmentum**, n. 48, jul./dez. 2016, Santa Maria, RS. Disponível em: file:///D:/BCK/Downloads/23309-124785-1-PB.pdf. Acesso em: 8 maio 2020.
- COSTA, G. C. da. Das imagens desorganizadoras na cidade ao confronto do simbólico com o político. **Revista E-Metropolis**, v. 1, p. 46-54, 2018.
- COSTA, G. C. da. Imagens na cidade e a espacialização dos sentidos no urbano. *In: Seminário Aberto “Imagens na cidade e a espacialização dos sentidos no urbano”*. Labeurb, Unicamp, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R80mwobn1N4&t=537s>. Acesso em: 3 jan. 2021
- COSTA, G. C. da. **Sentidos de milícia**: entre a lei e o crime. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- COSTA, G. C. da. Uma imagem e suas discursividades: memória, sujeito e interpretação. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n. 34, 2014, Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo6.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- DAVALLON, J. A imagem, Uma arte da memória. *In: ACHARD, P. et al. O papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Pontes, 2007.

- DIAS, C. **Análise do discurso digital: sujeito, espaço, memória e arquivo**. Campinas: Pontes, 2018.
- DIAS, C. Análise do discurso digital: sobre o arquivo e a constituição do corpus. **Revista Estudos Linguísticos**, v. 44, n. 3, 2015.
- DIAS, C. A análise do discurso digital: um campo de questões. **REDISCO**, Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, p. 8-20, 2016.
- DIAS, C. **Da corpografia: ensaio sobre a língua/escrita na materialidade digital**. Santa Maria: UFSM-PPGL, 2008 (Série Cogitare, v. 7).
- DIAS, C. O ensino, a leitura e a escrita: sobre conectividade e mobilidade. **Entremeios- Revista de Estudos do Discurso**, v. 9, p. 1-14, 2014.
- DIAS, C. Textualidades seriadas: entre a repetição, a regularização e o deslocamento. **RASAL-Lingüística**, n. 2, p. 20, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, 2(4), 204-219, 2012.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- EFREM FILHO, R. A reivindicação da violência: gênero, sexualidade e a constituição da vítima. **Cadernos Pagu**, n. 50, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332017000200308&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 3 jun. 2019.
- FERRAGUT, G. *et al.* **Sentidos em circulação pelo digital: Justiça e Polícia e seus efeitos na sociedade**. 2018.
- FERRAGUT, G. MPL E MBL: a Avenida Paulista e o movimento antes de p e b — uma reflexão sobre a formação algorítmica. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, v. 44, p. 112-134. 2019.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec Editora, 1985.
- INDURSKY, F. Formação discursiva: ainda é possível trabalhar com esta noção. **Por quê**, 2005.
- INDURSKY, F. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. *In*: ERNST-PEREIRA, A.; FUNCK, S. B. (orgs.). **A leitura e a escrita como práticas discursivas**. Pelotas: Educat, 2001.
- INDURSKY, F. As outras vozes e as feridas ainda abertas. *In*: INDURSKY, F. **A fala dos quartéis e as outras vozes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- INDURSKY, F. Políticas do esquecimento X políticas de resgate da memória. *In*: FLORES, G. G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, M. S. L. **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

INDURSKY, F. Práticas de linguagem no jogo entre desmemória e resgate da memória. *In*: KARIM, T. M.; ZATTAR, N.; BRESSANIN, J. A.; RENZO, A. M. D. **Língua(Gem), Sujeito e Memória**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

JUNIOR, J. J. B. **Modos de dizer a relação homem-sociedade**: o funcionamento discursivo de postagens no Instagram. 2017. 91p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Ciências da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2017.

LAGAZZI-RODRIGUES, S. **O desafio de dizer não**. Campinas: Veja A Editora, 1988.

LOVELUCK, B. **Redes liberdade e controle**: uma genealogia política da internet. Petrópolis: Vozes, 2018.

MALDIDIÉ, D. A inquietação do discurso (re)ler Michel Pêcheux hoje. *In*: **A inquietação do discurso (re) ler Michel Pêcheux hoje**. 2003. p. 110-110.

MAPA DA VIOLÊNCIA Contra a Mulher. Brasília: Câmara dos Deputados, 2018. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/comissao-de-defesa-dos-direitos-da-mulher-cmulher/arquivos-de-audio-e-video/MapadaViolenciaatualizado200219.pdf>. Acesso em: jul. 2020.

MEDEIROS, C. S. O conceito de felicidade na mídia e o estímulo ao consumo permanente: a felicidade não tem preço? **Sessões do Imaginário (Impresso)**, v. 1, p. 35-42, 2009.

MEDEIROS, C. S. **Sociedade da imagem**: a (re) produção de sentidos da mídia do espetáculo. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

MEDEIROS, C. S. Imagem e discurso em rede: os efeitos da sensação. *In*: Ane Ribeiro Patti; Daiana Oliveira de Faria; Daniela Giorgenon; Dantielli Assumpção Garcia; Lucília Maria Abrahão e Sousa. (Org.). **Textecendo discursos na contemporaneidade**. 1. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014, v. 1, p. 213-232.

MELO, L. B. Memória discursiva em redes sociais: o caso de “bandido bom é bandido morto”. *In*: ALED BRASIL **Anais...**, ed. 1, v. 1, n. 3, São Carlos, maio 2014a. Disponível em: <http://www.revistaaledbr.ufscar.br/index.php/revistaaledbr/article/view/103/97z>. Acesso em: 3jun. 2019.

MIURA, P. O. *et al.* Violência doméstica ou violência intrafamiliar: análise dos termos. **Psicologia & Sociedade**, v. 30, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822018000100246&lng=pt&tlng=pt.pdf. Acesso em: 3 maio 2020.

MULHERES, ONU. **O Futuro que as mulheres querem**: Uma visão do desenvolvimento sustentável para todos. Nova Iorque: Suazion, 2012.

- OLIVEIRA, M. F. C. **In Memoriam:** entre Dana e Eliza: discursos, imagens e sentidos sobre a mulher. Tese (Doutorado em Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- ORLANDI, E. P. **Cidade dos sentidos.** Campinas: Pontes, 2004.
- ORLANDI, E. P. Recortar ou segmentar? In: Linguística: Questões e Controvérsias. **Série Estudos.** Uberaba: Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio** — no movimento dos sentidos. 3 ed. Campinas: Ed.Unicamp, 1995.
- ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (orgs). **Discurso e textualidade.** Campinas, Pontes, 2006.
- ORLANDI, E. P. **Discurso em análise:** Sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. Análise de discurso. **Princípios e procedimentos,** v. 3, 2006.
- ORLANDI, E. P. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. **Seminário de Estudos em Análise de Discurso,** v. 1, p. 8-18, 2003.
- ORLANDI, E. P. A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade. RUA. 2010, n. 16. Volume 2. **Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.** Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Acesso em: 4 abr. 2019.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto:** Formulação e Circulação dos Sentidos. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua,** v. 1, n. 1, p. 35-47, 1995.
- ORLANDI, E. P. **Eu, Tu Ele:** discurso e real da história. Campinas: Pontes, 2017.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Vozes, 1996.
- ORLANDI, E. P. **Ser diferente é ser diferente:** a quem interessam as Minorias? (Org.). Linguagem, sociedade, políticas. Coleção Linguagem & Sociedade. Pouso Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e leitura.** 2. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp, 1993.
- PASINATO, W. “Femicídios” e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu,** n. 37, p. 219-246, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n37/a08n37.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2019.

PÊCHEUX, M. Linguística e Marxismo: formações ideológicas, Aparelhos Ideológicos de Estado, formações discursivas. Tradução de RO Fonseca. **Encontros na Análise de Discurso: efeitos de sentido entre continentes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp (2019).

PÊCHEUX, M; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. Tradução de Péricles Cunha. *In*: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997 [1975]. p. 163-252.

PÊCHEUX, M. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n. 19. Campinas: Unicamp. 1990.

PÊCHEUX, M. **O discurso. Estrutura ou Acontecimento**. Campinas-SP, 1983.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Editora da UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. *In*: ACHARD, P. *et al.* **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes. 1999

PÊCHEUX, M. “Análise automática do discurso (AAD-69)”. Trad.: Eni P. Orlandi. *In*: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso; uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Ed. da UNICAMP, [1969] 1990.

PEREIRA, D. D. S. **Funcionamento discursivo das hashtags: um olhar para a #somostodos**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

PERON, A. P. Norma jurídica e (in) completude: a constituição de sentidos de “violência doméstica e familiar contra a mulher” na Lei Maria da Penha. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 942-950, 2015. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/1027/608.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2020.

PRADO, D.; SANEMATSU, M. **Feminicídio**. Invisibilidade Mata. Fundação Rosa Luxemburgo. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2017.

SAFFIOTI, H. **A Mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 1979.

SAFFIOTI, H. I. B.; ALMEIDA, S. S. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SAFFIOTI, H. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 4, p. 82-91, 1999.

SAFFIOTI, H. Violência de gênero no Brasil atual. **Estudos feministas**, p. 443-461, 1994.

SARDENBERG, C.; GROSSI, M. P. Balanço sobre a lei Maria da Penha. **Revista Estudos Feministas**, v. 23, n. 2, p. 497-500, 2015.

SENADO FEDERAL. Projetos e matérias legislativas. **PLS — Projeto de Lei do Senado**, n. 219, 2013.

SILVA, I. C. **Análise da construção discursiva das leis Maria da Penha e do feminicídio**. 2018.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Companhia das Letras, 2004.

UNIFEM. **Quem Responde às Mulheres?** Género e Responsabilização. 2009. Disponível em: <https://www.unifem.org/progress>. Acesso em: 3 ago. 2020.

WAISELFISZ, J. J. **Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil**. FlacsoBrasil, 2015.

ZOPPI-FONTANA, M. G. Mulheres em Discurso: linguagem, política e verdade. **Revista Heterotópica**, v. 2, p. 30-39, 2020.

ZOPPI FONTANA, M. G. “Lugar de fala”: enunciação, subjetivação, resistência. **Revista Conexão Letras**, v. 12, n. 18, 2017.