

ESTUDO PILOTO

# REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO. SÉRIE CHAPEUZINHO VERMELHO DE FRANCISCO BRENNAND: UMA ANÁLISE DISCURSIVA



OPEN ACCESS

EDITADO POR

- Miguel Oliveira, Jr. (UFAL)
- René Almeida (UFS)

REVISADO POR

- Aline Bocchi (UNIFRAN)
- Dalexon Sérgio (ULisboa)
- Milene Leite (UFF)
- Helson Sobrinho (UFAL)

SOBRE OS AUTORES

- Cristiane Renata da Silva Cavalcanti  
Conceptualização, Investigação,  
Escrita - Rascunho Original e  
Escrita - Análise e Edição.
- Nadia Pereira Gonçalves de Azevedo  
Supervisão, Escrita - Rascunho  
Original e Escrita - Análise e Edição.

DATAS

- Recebido: 26/01/2020
- Aceito: 21/09/2020
- Publicado: 12/10/2020

COMO CITAR

CAVALCANTI, Cristiane Renata da Silva; AZEVEDO, Nadia Pereira Gonçalves. (2020). Representações do corpo feminino. Série chapeuzinho vermelho de Francisco Brennand: uma análise discursiva. *Cadernos de Linguística*, v. 1, n. 2, p. 01-16.

Cristiane Renata da Silva CAVALCANTI  

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem -  
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Nadia Pereira Gonçalves de AZEVEDO  

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem -  
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

RESUMO

Este trabalho analisa os discursos das representações do corpo feminino nas telas pintadas pelo artista pernambucano Francisco Brennand que fazem parte da série intitulada Chapeuzinho Vermelho. A perspectiva é analisar o discurso imagético, enquanto efeito de sentido e apresentar gestos de interpretação da representação do corpo feminino ao longo dos séculos, partindo da prática de leitura do discurso imagético, doravante DI. Assim, à luz da perspectiva teórica da AD francesa, mobilizaremos os conceitos sobre os movimentos parafrásticos e polissêmicos, e tentaremos analisar tais discursos e seus modos de funcionamento que produzem sentidos. Nosso corpus de análise é constituído de 3 sequências imagéticas pertencentes à série do artista. Assim, propomos fazer uma reflexão sobre como a imagem, trabalhando no sentido de mobilizar um entrecruzamento com o contexto histórico das interpretações sobre o corpo feminino. Propomos um trabalho de analista que tenta dar conta do fato de que tais movimentos presentes no discurso são sempre reconstruídos, retomados em um novo discurso.

Desse modo, enquanto discurso, as telas reportam à memória discursiva quando percebemos retomadas constantes do que é dito em outro lugar, tanto para apoiar quanto para deslocar sentidos. Este processo de produção de sentidos resulta da tensão entre o mesmo e o diferente, tensão que coloca a língua(gem) em funcionamento no processo de produção de sentidos. Assim, nessa relação entre repetições e deslocamentos é que sentidos outros podem advir. Acreditamos que tais análises podem contribuir para reflexões sobre os conceitos da AD já citados para que o funcionamento discursivo aconteça.

#### ABSTRACT

This work analyzes the discourses of the representations of the female body in the canvases painted by the Pernambuco artist Francisco Brennand that are part of the series entitled Little Red Riding Hood. The perspective is to analyze the image discourse, as an effect of meaning and to present gestures of interpretation of the representation of the female body over the centuries, starting from the practice of reading the image discourse, henceforth DI. Thus, in the light of the theoretical perspective of French AD, we will mobilize the concepts about paraphrastic and polysemic movements, and we will try to analyze such discourses and their ways of functioning that produce meanings. Our analysis corpus consists of 3 image sequences belonging to the artist's series. Thus, we propose to reflect on how the image works, working to mobilize a crossover with the historical context of the interpretations about the female body. We propose an analyst's work that tries to account for the fact that such movements present in the discourse are always reconstructed, taken up in a new discourse. In this way, as a discourse, the screens report to the discursive memory when we perceive constant retakes of what is said elsewhere, both to support and to displace meanings. This process of producing senses results from the tension between the same and the different, a tension that puts the tongue (gem) into operation in the process of producing senses. Thus, it is in this relationship between repetitions and displacements that other meanings may arise. We believe that such analyzes can contribute to reflections on the concepts of AD already mentioned for the discursive functioning to happen.

#### PALAVRAS-CHAVE

Discurso Imagético; Representações do Corpo Feminino; Efeitos de Sentido.

#### KEYWORDS

Image Discourse; Representations of the Female Body; Sense Effects.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar os discursos das representações do corpo feminino nas telas pintadas pelo artista plástico pernambucano Francisco Brennand que fazem parte da série intitulada Chapeuzinho Vermelho e se encontram na oficina Brennand expostas no espaço Accademia. A perspectiva é analisar o discurso imagético, enquanto efeito de sentido e apresentar gestos de interpretação da representação do corpo feminino, partindo da prática de leitura do discurso imagético, doravante DI, à luz da perspectiva teórica e dos procedimentos analíticos da Análise do Discurso de linha francesa (AD).

Temos a proposta de analisar discursivamente telas do artista plástico pernambucano Francisco Brennand, tendo como ponto de partida as noções de Discurso imagético, corpo e suas Representações do feminino, assim como Efeitos de sentido representados pelos movimentos parafrásticos e polissêmicos, conforme proposta pela análise de discurso de linha francesa. O nosso objetivo, neste trabalho, é analisar discursivamente três telas, do acervo de 40 obras da série criada pelo artista intitulada Chapeuzinho Vermelho.

Assim, propomos fazer uma reflexão sobre como a imagem concebe este corpo, trabalhando no sentido de mobilizar um entrecruzamento com o contexto histórico das interpretações sobre o corpo feminino. Propomos um trabalho de analista que tenta dar conta do fato de que tais movimentos presentes no discurso são sempre reconstruídos, retomados em um novo discurso. O trabalho pressupõe a perene incompletude das materialidades discursivas, compreendendo que o dizer é sempre ponto de deriva para outros sentidos. Acreditamos que tais análises podem contribuir para reflexões sobre as noções de memória discursiva e social, e o funcionamento discursivo no discurso imagético de obras de arte.

## 1. DISCURSO IMAGÉTICO

Todo discurso para ser reconhecido como tal deve ter existência material. Na perspectiva materialista e do trabalho simbólico sobre o significante, baseamo-nos na definição de discurso como “a relação entre a língua e a história”, sugerida por Orlandi (2012, p.20), e buscamos a possibilidade de pensarmos a imagem como materialidade significante.

Refletindo sobre o discurso entendido como relação entre a materialidade significante e a história, é possível reportamo-nos ao trabalho com as distintas materialidades e reiteramos a importância de sustentarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula.

Dessa maneira, a materialidade discursiva imagética pode se configurar através de várias marcas simbólicas então de modo simultâneo ela também se torna perceptível no espaço e no tempo.

Em relação à materialidade significativa na história e levando em consideração a linguagem imagética, é possível compreender que uma imagem pode ser composta por cores, traços, matizes, enquadramento, perspectivas, sombra e luz, impressão no papel, ou uma marca sobre a superfície, por exemplo, e tem seu processo de construção de sentido, através da análise da historicidade que perpassa por toda sua produção dos sentidos. Assim, tal materialidade é constitutiva do discurso e deve ser considerada pelo analista.

À vista disso, Pêcheux se interroga, na década de sessenta, por que a análise do discurso não trataria da imagem de maneira opaca, a partir dos gestos de designação, ou seja, a partir dos elementos formais da imagem. Esse gesto de reflexão permitiu, aos estudiosos da AD, compreender o modo como uma imagem é construída, observando seus traços, cores, volumes, matizes, enquadramento etc.

A abordagem de elementos formais da composição de uma imagem permitiu aos estudiosos do discurso imagético e da AD, compreender melhor como ela expressa seu dizer através do significado da materialidade, a partir de sua forma significativa, ou seja, materialidade significativa. Desta forma, ambas as dimensões devem ser consideradas pelo analista.

Neste tópico, trataremos a imagem como materialidade significativa inscrita no campo da análise do discurso, a fim de levar em conta a materialidade imagética em análises discursivas. Dessa forma, nosso intuito, aqui, é o de mobilizarmos os conceitos para as análises do nosso *corpus*, que são obras do artista plástico Brennand, e tentarmos dar um efeito de concretude deste objeto nessa rede de discursividades tecida nas telas da série Chapeuzinho Vermelho.

Assim, elegemos o campo da arte e em especial o trabalho do artista plástico pernambucano Francisco Brennand para tratarmos a imagem **como discurso** e também como ela está materializada **com o discurso**.

Segundo Courtine (2005),<sup>1</sup> quando ficamos perante uma imagem devemos identificar nela os seus elementos intericônicos,<sup>2</sup> recuperando as imagens através dos processos de repetibilidade e de deslocamento, ou interrogando suas condições de produção e movimento de produção de sentidos.

1 Trecho de entrevista realizada pelo Prof. Nilton Milanez com o Prof. Jean-Jacques Courtine, em 27/10/2005, em Paris, na Sorbonne Nouvelle. O vídeo com a entrevista completa e trecho citado está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=ujHemzSTIhw>. Publicado em 9 de jul de 2013.

2 Pensamos tais elementos como sinais e processos que produzem sentidos através do trabalho do simbólico na imagem. Existe imagem sob imagem e é possível identificar essa retomada da imagem na imagem por meio de signos, cores, traços, indicação, designação, semelhança, paráfrase, comparação, metonímia, metáfora, significação, etc que por ora estamos chamando de elementos intericônicos [reflexão da autora].

Com relação à repetibilidade da imagem, podemos analisar a regularização de determinados sentidos. Nesta retomada, sempre haverá um deslocamento de sentido que só repousará sobre a regularização do funcionamento da imagem se for constituído pelo viés de diferentes funcionamentos de retomada de elementos intericônicos, os quais evidenciam, que “*há repetições que (são e - grifos da autora) fazem discurso*” (COURTINE; MARANDIN, 1981, p.28).

Quanto à memória discursiva, pensando a imagem como discurso, não há como analisá-la de maneira homogênea, pois ela

[...] é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...]. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. Todo o discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio históricas de identificação, na medida em que ele se constitui, ao mesmo tempo, como um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço (PÊCHEUX, 2008, p. 56).

Dessa maneira, se discurso é mobilização de sentidos, a imagem conseqüentemente, também será. Pela materialidade significativa da imagem é possível observar rupturas, furos, deslocamentos, ou seja, desestabilização, tensão no processo de significação, produzindo o que aqui neste trabalho tratamos como o diferente, no sentido de ser polissêmico, instalando sentidos que deslocam o efeito do previsível dos sentidos dominantes e quebra da “ordem” ideologicamente cristalizada.

Quanto às condições de produção, Pêcheux ressalta a seguinte declaração:

[...] enunciaremos, a título de proposição geral, que os fenômenos linguísticos superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento mas com a condição de acrescentar imediatamente que este funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos de “condições de produção” do discurso (PÊCHEUX, 2010, p. 77-78).

Apreciadas num mais amplo sentido, as condições de produção abrangem o contexto sócio histórico e o aspecto ideológico. A sugestão de explicação de condições de produção a que nos prendemos, considerando a materialidade significativa: imagem como discurso, seria analisar as CP coladas à análise histórica das contradições ideológicas existentes nestas materialidades e articula-las, de acordo com a teoria da AD, ao conceito de formação discursiva.

Assim, os valores ideológicos e sua efetivação no discurso constituem o imaginário que designa o lugar que os sujeitos do discurso se confrontam reciprocamente. Seguindo esta ideia, entendemos que da mesma maneira se dá no trabalho com a imagem e sua produção discursiva de sentidos.

Segundo Courtine (2005),

[...] (a materialidade imagética – grifos da autora) supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo (MILANEZ, 2006, p. 169).

Consequentemente, se a imagem é discurso, ela se alinha à incompletude do discurso e do sujeito permitindo a produção de sentidos. Ao pensarmos a imagem e sua conexão com a exterioridade, estamos caminhando em uma busca que idealiza o discurso também mergulhado nesta fissura com o simbólico, fundado em uma rede formada por um processo histórico, político e cultural de produção.

Apoiando-nos nessas exposições, queremos observar que o sentido do discurso deve vir posteriormente à análise. Ele só deve ser considerado e interpretado fundamentado na conexão entre os elementos intericônicos visíveis, sob o efeito do evidente na imagem, e aqueles que estão dissipados, espalhados, nas contradições históricas, e que não estão explicitados nela, mas que se deixam enxergar como um tenso retorno desses elementos que permitem na análise a existência de outros sentidos.

Dessa maneira, a imagem é discurso, pois possui sentidos com efeito de evidência. Sentidos que são produzidos pela materialidade imagética que não são evidentes em si, mas se constituem do efeito do trabalho do simbólico. Trata-se do efeito de evidência da materialidade, sobre a matéria significante que só é significante nesta rede, nada estável. Todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um" (ORLANDI, 1996, p. 20).

Podemos dizer, assim, que à análise do discurso cabe “explicitar as montagens, os arranjos sócio históricos de constelações de dizeres” (PÊCHEUX, 2008, p.60) que possam estabelecer muitas direções de sentido sobre a materialidade significante: a imagem, e as marcas de contradição e opacidade da obra de arte também se desalinham nas muitas impressões do olhar do analista, do leitor, assim como no do autor.

Assim sendo, retomamos o que falamos no início do tópico sobre a materialidade significante ser constitutiva do discurso. Parafraseando Foucault (2008, p.114) a materialidade significante imagética desempenha, no discurso, *um papel muito importante: não é simplesmente princípio de variação, modificação dos critérios de reconhecimento, ou determinação de subconjuntos semióticos. Ela é constitutiva do próprio discurso, sendo que esta precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade.*

Dessa maneira, podemos dizer que a imagem também está com o discurso. Ela está colada com o discurso porque ela é materialidade significante. Assim, ela está caracterizada como cravada com o discurso, pois nela já há um já-dito. As possibilidades de

constituição de sentido do discurso se acham, desta forma, também submetidas a essa condição que a materialidade significativa carrega.

Sugerimos, assim, pensar a imagem como prática discursiva, porque ela é composta por uma materialidade intrínseca e possui historicidade e significação, apresentando um lugar de produção na história, possuindo também uma imagem já nela, *sempre há uma imagem sob as imagens* (MILANEZ, 2013, p.3).

Conforme Courtine (2005), *haverá sempre sob as imagens uma rede estratificada de imagens interiores, que passam a ser retomadas, transformadas, recuperadas*. Então, a imagem é como o discurso e também está com o discurso. Ela só pode ser interpretada nesta relação interdiscursiva que a acompanha.

Contudo, fazer sentido na AD é entender que o discurso constitui o sujeito e é o meio pelo qual o sujeito também se constitui, pois todo sujeito é constituído pelo dizer e pela história. Através do dito, ele se constitui e produz sentido em, por e para sujeitos, materializando os sentidos (n)a história. Então, se a imagem é discurso, ela está constituída do sujeito e vice-versa. No entanto, este assunto será tratado no tópico a seguir.

## 2. REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO

Dessa maneira, trataremos o corpo pelo viés do gesto de interpretação do ponto de vista do discurso da AD que determina direções de sentidos, pois o olhar é sempre olhar pelo discurso. Assim, para nós, “o corpo seria o lugar de simbolização onde se marcariam os sintomas sociais e culturais desses equívocos – tanto os da língua quanto os da história” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 78).

Consequentemente, é através dele que poderemos visualizar o sujeito. O corpo é efeito de linguagem. O corpo discursivo “se constrói pelo discurso, configura-se em torno de limites e se submete à falta” (Ibidem, p. 78). O corpo é o lugar da falha estruturante, falta que se completa pela ausência. Porém o que desliza no corpo é estruturante do sujeito, enquanto sujeito inserido em exterioridade.

O corpo na perspectiva discursiva é entendido por nós como uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação próxima ao discurso. Logo, corpo e discurso se inter-relacionam no campo da AD, pois vemos o corpo da mesma maneira que pensamos o discurso, conforme pensado por Pêcheux (2010), *alicerçado na relação entre linguagem, história e ideologia e na concepção de um sujeito interpelado e afetado pelo inconsciente*. Por esse viés, encontramos espaço para inscrever o corpo como um objeto discursivo, submetido à complexa rede de formulações com que lidamos nesse tenso campo discursivo.

Assim, é importante pensarmos na formulação da língua parafraseando-a com a formulação do corpo para a AD, a língua é permeada pela contradição, Pêcheux (1998, p. 54), é “como um corpo atravessado por falhas, ou seja, submetido à irrupção interna da falta”. Da mesma maneira, que é próprio da língua essas faltas; para o corpo, de acordo com o arcabouço teórico da AD, também teremos esse viés e o pensemos como “um corpo atravessado de falhas, ou seja, submetido à irrupção interna da falta”. Portanto, não nos parece ser aleatória essa alusão ao corpo feita por Pêcheux quando se referiu a língua.

Pensando conforme Pêcheux, ficamos à vontade para parafraseá-lo: ‘mundo normal, corpo normal’ (PÊCHEUX, 2008, p.34). Esse é o desejo de aparência, a ilusão de controle que se busca em um mundo logicamente estabilizado que também se propagou na história do corpo. Dessa maneira, com o decorrer do século essa visão de corpo também foi se alterando, como a antiga visão do real da língua, permeados ambos pela contradição, assim como a língua, o corpo também é instável e atravessado por furos.

Observando esse ponto em comum entre língua e corpo, observamos que ambos possuem a falha constitutiva, o furo da estrutura que reside neles. Dessa maneira retomamos Lacan (1982, p.178) quando se refere ao real: *o real é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente*. De tal modo, a falta está entre o sujeito do inconsciente e a Ideologia. De nada adianta buscar camuflar essa falta da língua que também traduzimos para o equívoco do corpo. Essas falhas do corpo, que surgem como indicativos sociais, como marcas de historicidade.

Do mesmo modo como a língua não é um rito sem falhas, a ideologia também não o é e muito menos o corpo. Se os deslizos da língua ocorrem no real da língua, e as contradições e equívocos historicizados se materializam na ideologia, podemos então dizer que o corpo se constituiria no lugar de simbolização onde se marcariam as manifestações sociais e culturais desses equívocos – tanto os da língua quanto os da história.

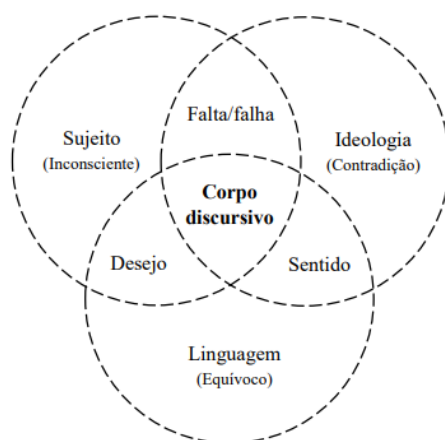
Por isso, para a AD, o corpo se manifesta justamente relacionado a outras configurações de assujeitamento e, deste modo, associado à noção de ideologia. Ele aparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível (LEANDRO FERREIRA, 2013, p.78).

Entendemos assim que como analistas do discurso, temos que pensar o corpo como materialidade significante, através da noção de corpo discursivo (LEANDRO FERREIRA, 2013) e como uma das possíveis formas materiais da ideologia. Segundo a autora, o corpo pode ser compreendido como “materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falta” (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 78).

Dessa maneira, o corpo, tanto quanto a linguagem, está submetido às determinações da ideologia, acolhendo espaços de ambiguidade e contradição que fogem ao que é



formulado pelos saberes estabilizados. Pensamos, assim, que o corpo discursivo também se constitui no entremeio, na porosidade entre as fronteiras do Sujeito, da Ideologia e da Linguagem, também baseado no nó borromeano de Lacan, reconstruído por Leandro Ferreira a seguir



**Figura 1.** Nó Borromeu lacaniano do corpo discursivo. Fonte: Imagem parafraseada a partir do Nó Borromeu lacaniano, por nós aqui aludido, para configurar a constituição do corpo discursivo através da adaptação de Leandro Ferreira (2007).

Entendemos, então, que o corpo tomado como materialidade discursiva possui um lugar de inscrição da ideologia e do inconsciente, atravessado pela linguagem, materialidade discursiva que por sua vez é materialidade da ideologia e materializam os discursos da sociedade de sua época. Dessa maneira, ao pensarmos a noção de corpo, enquanto corpo discursivo, estamos propondo como um objeto discursivo, como materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falha.

Pensarmos o corpo discursivo dentro da arte, devemos então pensar o sujeito determinado pela ideologia e pelo inconsciente, percebendo que da mesma maneira a questão do corpo na arte enquanto materialidade discursiva. Corpo enquanto lugar de materialização de discurso. Corpo significativo, interpelado pela ideologia e inconsciente, atravessado pela linguagem. Corpo enquanto passível de produzir sentidos, enquanto materialidade de significação em relação a arte.

O corpo seria um dispositivo como objeto de percepção e lugar de inscrição do sujeito. Um corpo que fala e também, um corpo que falta, onde percebemos a relação da noção de real do corpo, ao lado do real da língua e do real do sujeito. A exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste.

Contudo, considerando que a materialidade da ideologia é o discurso e que a materialidade do discurso é o corpo, estabelecemos essa relação material entre corpo, discurso e ideologia. Então, é importante pensar e analisar o corpo, sempre pensando a ideologia, a materialidade discursiva, a história, ressaltando *que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, na articulação da língua com a história, em que entram o imaginário e a ideologia* (ORLANDI, 2008, p.99-100); também pensando a articulação do corpo com a história.

Não se pode mais pensar o sujeito sem o corpo e o corpo sem o sujeito, sempre havendo essas relações. Assim sabemos que a língua é a materialidade do discurso e o discurso, por sua vez, é a materialidade da ideologia. Pensando da mesma maneira, o corpo como materialidade discursiva percebemos que ele é o lugar onde o discurso se materializa, sendo possível perceber nele as marcas da ideologia.

Dessa forma, tal materialidade significativa pode através da arte, da imagem abrigar *uma série de suportes/representantes dos diversos discursos* (LEANDRO FERREIRA, 2011, p.174). No caso do nosso estudo, o corpo. O corpo imagem na arte como materialidade discursiva, assunto que será melhor explicado no tópico a seguir.

### 3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para analisar o funcionamento discursivo proposta nas obras, constituímos o nosso *corpus* de análise de três telas, todas pertencentes à série Chapeuzinho Vermelho, e também, intituladas Chapeuzinho Vermelho. As obras, selecionadas para serem submetidas à análise, são as seguintes:



Para este artigo, por uma questão de limitação de espaço, trazemos apenas algumas das considerações teórico-analíticas sobre as telas. Nas três obras selecionadas, dentre as demais, o primeiro elemento que remete ao conto é o título da série "Chapeuzinho Vermelho" pois a princípio faz remissão ao conto infantil popularmente conhecido na memória social. Porém diferentemente do conto infantil, as obras de Brennand remetem ao conto através do discurso da sedução.

Por esse lugar, o discurso retomado não corresponde ao da imagem que comumente temos da personagem, e da infantilização da história, mas, então, desse discurso sedutor que se foi apagando com o tempo e voltou evidenciado nas telas do autor marcado pelas representações do corpo feminino.

Também percebemos a imagem do chapéu vermelho em todas as obras recorte que se produz, pelas obras, nesse dizer sobre o conto, porém rompem com o sentido infantil dos contos de fadas, pois a chapéu cresceu.

## 4. ANÁLISE DO "CORPUS"

Nas telas de Brennand, percebemos, através do título da série, uma retomada ao conto Chapeuzinho Vermelho. Esse primeiro elemento também é ratificado pela

<sup>3</sup> Obras cedidas por Francisco Brennand, exposta na Accademia, situada na oficina Brennand. O acervo da série Chapeuzinho Vermelho, é composto por 41 telas. Para o trabalho foram selecionadas quatro telas para análise.

interdiscursividade imagética com os elementos chapéu que as moças usam. Porém, notamos o deslocamento de sentido nas telas, pois a chapeuzinho vermelho parece ser uma jovem independente e sensual nas obras de Brennand, o que nos sugere que ela ocupa uma posição sujeito que transgride os padrões da moral, ditados pela FD do patriarcado.

Assim, o discurso moralista do conto original, quando se estabelece a moral burguesa e que subsiste até os dias de hoje. Não existe o enfrentamento por parte da Chapeuzinho, permanecendo o sentido dominante inalterado. Porém percebemos esse deslocamento pela desobediência de Chapeuzinho com relação às regras, principalmente pelos recortes e o deslizamento de sentidos. Nesse grupo de telas, entendemos um rompimento desse assujeitamento de Chapeuzinho à sua FD moralista, desfiliando-se a sua sujeição historicamente posta desde sempre no interdiscurso.

Outro detalhe das sequências é como as Chapeuzinhos através do seu corpo tornam-se objeto de desejo. As moças se exibem, mostram-se para o sedutor, revelando uma imagem de Chapeuzinho astuta. Uma faceta da posição sujeito da Chapéu que se desliza e se modifica, revelando um novo olhar e lugar para a moça. Ela também passa a ocupar o lugar de sedutora. Como se estivesse se expondo. Expondo suas partes íntimas.

No entanto, as Chapeuzinhos deslocam o sentido de moças ingênuas, o que inverte o discurso dessa memória e também a posição-sujeito da Chapéu. Passa da imagem de ingenuidade para uma imagem de sedutora. Podemos perceber que, embora o discurso das obras se constitua determinado pelo já-dito que está na base do dizível, como todo discurso, ele também promove deslocamentos, tornando possível que o sentido venha a ser outro, conforme salienta Pêcheux (2009).

Notamos que o discurso sedutor está presente no interdiscurso como um resgate de fatos que sempre estiveram vigentes no discurso moralista, por conta disso, o discurso das telas de Brennand criou um contraste com tal discurso, causando um efeito de sentido que rompe essa formação discursiva moralista em contraponto com um discurso menos resguardado, ético. De certa maneira, isso nos denuncia, de certo modo, uma crítica a esta imagem de continuidade e permanência dessa tradição.

Notamos que os corpos das Chapeuzinhos, que ocupam sempre o centro das obras de arte trazem o funcionamento e produção de múltiplos sentidos possíveis atribuídos a eles, a sedução e o feminino, e, por conseguinte, a materialidade destes corpos é a imagem nestes caminhos, que materializa o sujeito e o inscreve na história que não é mais a mesma dos contos de fadas, encharcado de normas e disciplinas estabelecidas às mulheres.

As Chapeuzinhos pintadas por Brennand resistem, seus corpos transgridem normas e disciplinarizações de domínio ideológico, configurando-se rompimentos de FD e portanto de ideologias, pois carregam características de um sujeito duplamente constituído: assujeitado pela ideologia (por isso que os corpos não estão totalmente despidos) e subdividido pelo inconsciente, dessa maneira, a mostra do corpo e suas partes

íntimas demonstram essa ruptura que constituem os sentidos logicamente estabilizados sobre o corpo da mulher.

Essa desidentificação do sujeito Chapeuzinho de uma Formação discursiva moralista para uma Formação discursiva sedutora que se mostra para a sociedade sugere que não será mais modelada pela mesma, ou seja, que o seu corpo está em uma relação dialética com esse novo contexto histórico, um corpo que deseja se (des)comporta e vem sendo (re)significado, pois todos os corpos das telas se opõem ao ideal romântico moralista de um corpo que se reserva em casa.

Desse modo, o corpo das telas de Brennan reclama ser lido de outro modo. Ao representar corpos sensuais e seminus, os sujeitos-mulher das Chapeuzinhos se identificam com a forma histórica que os constituem e os assujeitam, contudo, as suas inscrições no lugar de enunciação se identifica com a Formação discursiva feminista, associada a dizeres não só ligados ao sexo, mas também à sensualidade e ao poder da mulher.

Com relação aos corpos são e belos das Chapeuzinhos, observamos uma retomada do discurso do corpo do período da Renascença ao Iluminismo, um corpo belo a apreciar, assim como santificado e respeitado, relacionando-o ao religioso e ao sagrado e a submissão deles. Entretanto, esse dito propõe gestos de leituras do corpo bento, que provavelmente os corpos das telas resvalam outros sentidos. Um corpo ainda subordinado à ideologia da submissão da mulher e da moral que reprovava e punia os deslizes de mau procedimento sexual (pois a mulher só tinha o sexo para a mera função de procriação) e tinha que se submeter às normas estabelecidas pela sociedade.

Entretanto, nas telas de Brennan, os corpos das Chapeuzinhos foram rompendo e deslizando para um discurso de liberdade e resistência, conseguindo resistir, mostrando corpos mais desnudos, produzindo um novo olhar e gesto de interpretação que vão além do corpo objeto, produzindo outros sentidos e gestos de leitura estreitamente ligados a implicações ideológicas ou sociais. Assim, tais furos sugerem uma leitura de um corpo feminino que é agente dos seus atos sexuais, transgressores da norma e opostos à moral, à religião e à sociedade se contrapondo às convenções e às leis.

Dessa forma, os corpos das Chapeuzinhos das obras de Brennan nos sugerem um gesto de leitura do corpo da sensualidade; considerado corpo pecador, portanto ilícito, cuja sexualidade desliza de acordo com práticas eróticas aprovadas, toleradas e reprimidas de acordo com a classe social e o contexto em que está inserido este corpo. A presença do corpo sintetiza este paradoxal contraste entre o permitido e o censurável e nas telas percebemos esse movimento de sentidos, multiplicando as condições e possibilidades de representação do nu e seus múltiplos sentidos.

Outro gesto de interpretação que percebemos nas telas está relacionado às Chapeuzinhos que estão com os seios cobertos, tanto com o chapéu quanto com a camisa/top. Os seios no corpo feminino evocam a mulher como fonte de vida e alimento, força, confiança, liberdade;

assim como fonte de prazer, afeto e aconchego. Dessa maneira, não há como desviar a atenção do olhar do espectador para as genitálias delas.

Se nessa perspectiva, o seio feminino projeta no imaginário coletivo sentimentos de força e liberdade, silenciá-los sugere ainda a denúncia do discurso moralista ainda incutido no imaginário destas telas, pois o destaque seria para as genitálias femininas que mais uma vez recupera o discurso da sexualidade e reprodução, retomando o discurso da sociedade moralista referente às mulheres.

A leitura aponta para a representação de Chapeuzinhos, que podem ser compreendidas no discurso visual como uma metáfora da Chapeuzinho Vermelho dos contos, que mobiliza dizeres referentes às construções imaginárias produzidas pelas relações sócio históricas do universo de inocência, porém há um deslizamento destes traços infantilizados dos contos, com os traços do universo de sedução das imagens das telas que mobilizam saberes de quando as adolescentes deixam de ser inocentes e passam a ser donas de suas escolhas, rompendo as amarras impostas pela sociedade.

Dito de outro modo, os discursos das telas sugerem que as Chapeuzinhos cresceram e se tornaram adolescentes, jovens e, conseqüentemente, adultas que querem ser livres. Indicando-nos corpos libertos, que não são dependentes de normas estabelecidas pela sociedade. Nesse modo de funcionamento das telas, não podemos desconsiderar as relações do jogo imaginário de estar livre ou ainda estar preso às normas sociais, pois as telas se inscrevem num contexto em que se busca romper com a memória de sentidos de o sujeito estar preso às regras sociais, devendo buscar a liberdade.

Desse modo, os sentidos dos discursos por serem de ordem social são também por sua natureza afetados pela ideologia, que “funciona pelo equívoco e se estrutura sob o modo da contradição”, aponta Orlandi ([2001] 2012a, p.104). Segundo Ferreira (1994, p.134), o equívoco pode ser materializar “pelo viés da falta, do excesso, do repetido, do parecido, do absurdo, do non-sense [...]. O que há de comum em todas elas são a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos”.

Esse movimento de sentidos se torna possível, porque a língua não se reduz ao jogo significante abstrato. Para significar ela é afetada pela História. Os sentidos se deslocam, transgridem e se organizam em FDs diferentes em função das CP, para derivarem outros sentidos na ordem de funcionamento do discurso.

Nesse funcionamento de deriva, é possível perceber que os novos sentidos das telas, que deslizam e viram Chapeuzinhos a frente do seu tempo, estão marcados pela retomada dos saberes dos contos de fadas de Chapeuzinho Vermelho.

É possível perceber que as telas funcionam, pela interdiscursividade imagética, como uma paráfrase das imagens dos contos de fada. Porém a Chapeuzinho dos discursos anteriores é apagada pelas telas, quando as materialidades discursivas (visual) deslizam para o interior da FD de sensualidade, ressignificando os sentidos das materialidades.

Nesse processo de retomadas e apagamento, a materialidade discursiva visual mobiliza sentidos reorientando os dizeres para produzir efeitos específicos pelo funcionamento polissêmico da imagem, “pondo em conflito o já produzido e o que vai-se instituir. Passagem do irrealizado ao possível, do não-sentido ao sentido”, reforça Orlandi ([1999] 2013, p.38)

Nesse funcionamento, o discurso das telas, ao mobilizar saberes do interdiscurso, recobre os dizeres moralistas do conto de Chapeuzinho, de maneira a silenciar e recalcar esses sentidos que ecoam nas práticas discursivas da sociedade. Desse modo, as telas buscam apagar tais dizeres como uma estratégia discursiva para se fazer esquecer os sentidos com efeitos negativos de ser sensual, de ser independente nas em suas escolhas. Tal funcionamento ideológico provoca o deslizamento de sentido da Chapeuzinho dos contos de fadas para as Chapeuzinhos de Brennan.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As breves considerações que aqui trazemos sobre as análises permitem-nos observar que, em seu funcionamento, elas retomam elementos da memória social, ressignificando-os. Além disso, acreditamos que tais análises podem contribuir para reflexões sobre as noções de memória discursiva e social, e também para o desempenho discursivo das obras de arte. Enquanto discurso, as telas reportam à memória discursiva: vimos que há uma retomada constante do que é dito em outro lugar, tanto para apoiar quanto para deslocar sentidos, e que é nessa relação entre repetições e deslocamentos que sentidos outros podem ocorrer.

O jogo polissêmico, próprio dos discursos das telas, põe e dispõe do movimento dos sentidos. Somos arremessados ao lugar de incompletude, podendo sempre o sentido ser *outro*. O jogo instala-se. E movimentando-se pela polissemia, as telas vão mostrando-nos, de fato, que os “*sentidos não têm donos*”.

Nessa perspectiva, entre o movimento do mesmo e do diferente na produção dos sentidos, num jogo de estabilização/desestabilização, dando lugar aos processos parafrásticos- presente naquilo que se mantém em todo dizer-, e, polissêmicos, em movimentos simultâneos de reiteração dos sentidos e de ruptura nos processos de significação (ORLANDI, 2007). Paráfrase e polissemia, respectivamente, o mesmo e o diferente, matriz e fonte de sentido, são entendidos por Orlandi (2006) como os dois grandes processos da linguagem, nos quais se pauta o funcionamento discursivo.

Sabendo que a imagem se constitui de maneira distinta em cada materialidade. Baseamo-nos em Orlandi (1999) – para quem os sentidos não são insensíveis aos meios. O artigo, aqui apresentado, trouxe discursos imagéticos materializados em uma unidade discursiva que possibilita o já-dito ser inscrito em um novo discurso, promovendo descrições e reflexões.

Então, a partir da teoria fundamentada pela AD de filiação pêcheuxtiana, pudemos mostrar que a imagem também é materialização do discurso. Nesse viés, tal discurso também é passível de interpretação. Acreditamos que tais análises podem contribuir para reflexões sobre as noções de memória discursiva e social, e também para o funcionamento discursivo das obras de arte.

## REFERÊNCIAS

- COURTINE, J.J. *Intericonicidade. Entre(vista) com Jean-Jacques Courtine*. Entrevistador: Nilton Nilanez. Grudiocorpo. Out., 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ujHemzSTIhw>. Acesso em: 09/06/2018.
- LEANDRO FERREIRA, M. C. *O corpo como materialidade discursiva*. Redisco, Vitória da Conquista, vol. 2, n°1. 2013, p.77-82. Disponível em: < <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723>>. Acesso em: 09 de junho de 2018.
- LEANDRO FERRERIRA, M.C; INDURSKY, F. (Orgs.) *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos, Claraluz, 2007.
- MILANEZ, N. *Intericonicidade sem papel na memória*. Entrevista de Jean-Jacques Courtine por Nilton Milanez. O corpo é discurso, v. 1, p. 2-3, 2013.
- ORLANDI, E. P. *Discurso em análise: Sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e Texto*. Campinas: Pontes, 2008.
- ORLANDI, E. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro.(Orgs.). *Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Clara Luz, 2007. p. 11-20.
- ORLANDI, E.P. *Paráfrase e Polissemia: a fluidez nos limites do simbólico*. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) N° 04 – NUDECRI – Unicamp: Campinas, SP, 1998, p.9-19.
- ORLANDI, E.P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORLANDI, E.P. *Segmentar ou recortar?* In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). *Linguística: Questões e Controvérsias*. Série Estudos. Uberaba, n.10, 1984.
- PÊCHEUX, M. *Análise automática do discurso (AAD-69)*. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4ª ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- PÊCHEUX, M. (1969/1975). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). 4. Ed. Campinas: Unicamp. 2010.
- PÊCHEUX, M.. *Papel da memória*. In: *Papel da memória*. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2010.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 2009.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.