



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

BIANCA MARTINS PETER

COLAGENS E SILÊNCIO:
discursividades de uma pandemia no perfil de *Instagram*
@reliquia.rum

CAMPINAS

2023

BIANCA MARTINS PETER

**COLAGENS E SILÊNCIO:
discursividades de uma pandemia no perfil de *Instagram*
@reliquia.rum**

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

Orientadora: Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA BIANCA MARTINS PETER E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. GRECIELY CRISTINA DA COSTA

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

P441c Peter, Bianca Martins, 1997-
Colagens e silêncio : discursividades de uma pandemia no perfil de
Instagram @reliquia.rum / Bianca Martins Peter. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

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

1. Discurso. 2. Colagem. 3. Silêncio. 4. COVID-19. 5. Instagram (Rede
social on-line). I. Costa, Greciely Cristina da, 1980-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Collages and silence : discursivities of a pandemic on the
Instagram profile @reliquia.rum

Palavras-chave em inglês:

Speech

Collage

Silence

COVID-19 (Disease)

Instagram (Electronic resource)

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestra em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Greciely Cristina da Costa [Orientador]

Marluza Terezinha da Rosa

Cristiane Pereira Costa Dias

Data de defesa: 22-06-2023

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4702-7342>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0444048241078150>



BANCA EXAMINADORA

Greciely Cristina da Costa (UNICAMP)

Marluza Terezinha da Rosa (UFSM)

Cristiane Pereira Costa Dias (UNICAMP)

**IEL/UNICAMP
2023**

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.

AGRADECIMENTOS

Assim como o meu objeto de pesquisa, meu percurso no mestrado foi completamente tecido pela pandemia de covid-19. E como as condições de produção importam, eu gostaria de agradecer profundamente todos aqueles que estiveram comigo durante esse período e ajudaram, direta ou indiretamente, nesse percurso.

À Profa. Greciely Cristina da Costa, pelo cuidado com que me orientou nesse trabalho. Pelas perguntas inquietantes e pelas reflexões contundentes. Nossa colaboração me deu segurança e motivação para retornar a pesquisar, e por isso sou imensamente grata.

À Profa. Cristiane Pereira Costa Dias, pelas incríveis aulas e pela sensível leitura de meu trabalho.

À Profa. Marluza Terezinha da Rosa, pela colaboração fundamental que oferece na arguição desta pesquisa, ajudando-me a compreender as diversas camadas do objeto.

À Debora Diniz e ao Ramon Navarro, pela gentileza de autorizarem a reprodução das publicações de @reliquia.rum neste trabalho. E por terem realizado este projeto que tanto me moveu.

Aos amigos que fiz na Unicamp, no Labjor e no IEL. Aos colegas do grupo de pesquisa diADorim: Mônica Pasini, Thaís Alencar, Clevisvaldo Lima, Júlia Palhardi, Tiago Lopes, Paloma Bianca e Oscar Freitas, pela cumplicidade e parceria nas trocas.

Aos colegas do Labjor e da equipe do EDICC (Encontro em Divulgação de Ciência e Cultura): Néliane Simioni, Evelin Fomin, Flora Villas, Karina Francisco, Milena Bachir, Malena Stariolo, André Stefanuto, Rafael Revadam, Suellyn Emerick, Fernanda Capuvilla e Mariana Hafiz. Pelas leituras, angústias e alegrias compartilhadas.

Aos colegas que a Unicamp me proporcionou conhecer: Maria Salviano, Guilherme Ferragut, Rosana Rueda, Deborah Pereira, Carolina Scartezini, Vinícius Brito, pelo suporte e carinho oferecidos.

Aos professores e equipe do Labjor: prof. Marcos Barbai, pela sensibilidade; profa. Susana Dias, pelas aulas marcantes; profas. Renata Carreon e Lucimara Castro, pelas observações fundamentais sobre o digital. À Alessandra Carnauskas e Andressa Alday, e aos demais funcionários do Labjor que não pude conhecer, por auxiliarem e sustentarem as atividades do nosso mestrado com tanto carinho e atenção.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento a essa pesquisa na forma da bolsa Demanda Social, código de financiamento 001, sob protocolo nº 88887.603805/2021-00.

Aos meus amigos do eixo Litoral Norte-Vale do Paraíba, esse lugar por que transito quase como se fosse um só, lugar de todos os meus carinhos: Lucas Camargo, Gabriela Antonakis, Ana Vitória Albuquerque, Felipe Braidó, Luna Bolina, Eduardo Santos, Karen Galdini, Natalia Vieira, Ana Paula de Faria, Letícia Itho e Catarina Couto. Obrigada por fazerem parte de minha vida!

À Marta Dias, minha psicóloga, por tanto me ajudar.

À minha família, Silvia Martins, Alex Peter e Christian Peter, por me ampararem emocionalmente, pelo amor em sua forma mais material, por cuidarem de nossa Casa.

Ao Erick Teodoro, que bem poderia estar na linha acima. Mas que merece um lugar separado para que eu diga um “obrigada” que condense todas as palavras dessa dissertação. Sem você, ela não existiria. Obrigada pelo amor e pela parceria de sempre.

Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?

(Georges Didi-Huberman, *Cascas*)

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a compreender a produção de discursos em um perfil da rede social *Instagram* feito para rememorar vítimas mulheres de covid-19 no Brasil: a página @reliquia.rum, idealizada pela antropóloga Debora Diniz e pelo artista plástico Ramon Navarro. Em cada publicação, o perfil em questão evocou o acontecimento da morte de uma mulher pelo SARS-CoV-2 nos primeiros meses da doença no Brasil, e o fez por meio de uma colagem composta por fotografias antigas e colorizadas de mulheres, com outras imagens justapostas (animais, lugares, texturas etc.). O projeto consistiu na publicação diária de uma colagem entre os dias 23 de março de 2020 (morte da primeira mulher vítima no Rio de Janeiro) e 2 de novembro (Dia de Finados) do mesmo ano. Por se tratar de um perfil no *Instagram*, as publicações em @reliquia.rum reúnem objetos simbólicos compostos por diferentes camadas: imagem, texto-legenda e comentários. As colagens, de autoria de Navarro, são acompanhadas por um texto-legenda de Debora Diniz, em que é contada a história de uma vítima da covid-19. Alguns detalhes de sua história, sua idade e sua profissão são mencionadas. Nos textos-legendas também se regulariza um gesto de complexificar a divulgação dessas mortes: por que notícias e obituários dizem da morte por covid-19 com determinadas palavras e não outras? Cada publicação de @reliquia.rum mobiliza sentidos vários, principalmente pelos gestos de não veicular as imagens “reais” dessas mulheres que morreram e de não mencionar seus nomes, o que por vezes é indagado nos comentários das postagens. Dessa forma, o *corpus* deste trabalho é o perfil @reliquia.rum e suas publicações. Os recortes foram empreendidos com base na regularidade de gestos de linguagem que tomam corpo nesse arquivo, no qual observamos centralmente o funcionamento de diferentes textualidades: imagens, texto-legenda e comentários. Colocamos questões a esse *corpus* por meio dispositivo teórico-metodológico da análise de discurso pechêutiana. Filiamo-nos aos pressupostos teóricos da AD, e tecemos o percurso de análise a partir das reflexões de Pêcheux (2020 [1983]) sobre acontecimento discursivo e memória; de Orlandi (2007 [1992]); 2020b [2004]) sobre silêncio e gesto de interpretação; de Costa (2014; 2018) sobre discursividades da imagem, de Dias (2016; 2018) sobre materialidade e memória digital, bem como de Mariani (2021) e Robin (2016) sobre a espessura simbólica dos testemunhos e de gestos memoriais. Ao colocarmos as peças de linguagem do perfil @reliquia.rum em relação às suas condições de produção – sua conjuntura histórica ampla (a pandemia), suas consistências significativas e sua materialidade digital –, depreendemos um processo discursivo em que fizeram presentes sentidos do silenciamento feminino. As textualidades em @reliquia.rum, sustentadas pela polifonia do digital e do trabalho simbólico das colagens, criaram uma rede de sentidos que dá a ver a densidade do silêncio e as disputas de uma memória “sob o choque do acontecimento” (PÊCHEUX, 2020 [1983]).

Palavras-chave: Discurso. Colagem. Silêncio. Covid-19. Instagram.

ABSTRACT

This research aims to understand the production of discourses in an Instagram profile made to remember female victims of covid-19 in Brazil: the page @reliquia.rum, created by anthropologist Debora Diniz and artist Ramon Navarro. In each publication, the profile in question evoked the event of a woman's death from SARS-CoV-2 in the first months of the disease in Brazil and did so employing a collage composed of old, color photographs of women, with other juxtaposed images (animals, places, textures, etc.). The project consisted of the daily publication of a collage between March 23, 2020 (death of the first woman victim in Rio de Janeiro) and November 2 (Day of the Dead) of the same year. Because it is an Instagram profile, the publications on @reliquia.rum bring together symbolic objects composed of different layers: image, text-legend, and comments. The collages, authored by Navarro, are accompanied by a text-caption by Debora Diniz, in which the story of a victim of covid-19 is told. Some details of her history, her age, and her profession are mentioned. In the text-captions also regularise a gesture of complexifying the disclosure of these deaths: why do news and obituaries say certain words about people dying from covid-19? Each publication of @reliquia.rum mobilizes various meanings, mainly by the gestures of not conveying the "real" images of these women who died and not mentioning their names, which is sometimes questioned in the comments of the posts. Thus, the corpus of this work is the profile @reliquia.rum and its publications. The selection was made based on the regularity of language gestures that configure this archive, in which we observed the operation of different textualities: images, text-captions, and comments. We asked questions to this corpus employing the theoretical and methodological device of Pechutian discourse analysis. We affiliate ourselves to the theoretical assumptions of AD, and weave the path of analysis from the reflections of Pêcheux (2020 [1983]) on discursive event and memory; of Orlandi (2007 [1992]); 2020b [2004]) on silence and gesture of interpretation; of Costa (2014; 2018) on discursivities of the image, of Dias (2016; 2018) on materiality and digital memory, as well as Mariani (2021) and Robin (2016) on the symbolic thickness of testimonies and memorial gestures. By relating the language pieces of the @reliquia.rum profile to their conditions of production – their broad historical conjuncture (the pandemic), their signifying consistencies, and their digital materiality –, we deduce a discursive process in which senses of female silencing were present. The textualities in @reliquia.rum, sustained by the polyphony of the digital and the symbolic work of collages, created a network of senses that presents the density of silence and the disputes of a memory "under the shock of the event" (PÊCHEUX, 2020 [1983]).

Keywords: Discourse. Collage. Silence. Covid-19. Instagram.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	18
ENTRE “A PANDEMIA” E “UMA EPIDEMIA”: o acontecimento da covid-19 no Brasil pelo perfil @reliquia.rum	18
1.1 Uma pandemia em (dis)curso: construindo um dispositivo de análise	20
1.2 Texto, peça de linguagem, unidade significativa: recortar uma textualidade no digital	28
1.3 arroba-reliquia-ponto-rum: corpos tornados relíquias, histórias em um relicário digital.....	38
1.4 Cleonice Gonçalves, “sem nome”: silêncios e gestos de interpretação.....	46
CAPÍTULO 2	56
COLAGENS DA PANDEMIA: figurando ausências	56
2.1 A colagem, uma imagem.....	58
2.2 Colagens em @reliquia.rum: presença e ausência, no silêncio	64
2.3 Entre a interpretação e a autoria: figurar ausências.....	76
2.4. Figurar o infigurável: um processo material	92
2.4.1 Colagens digitais de @reliquia.rum: questões sobre o arquivo daqueles que não falam.....	92
2.4.2. Ainda da colagem e seus silêncios	96
CAPÍTULO 3	101
MEMÓRIA-PALIMPSESTO: arquivo com memória em @reliquia.rum.....	101
3.1 Memória(s) em questão.....	103
3.2. A memória da pandemia e o arquivo: disputas em lembrar (e esquecer) da pandemia	104
3. 3. Memórias desdobráveis: outras camadas da colagem digital.....	117
3.4. Palimpsestos em trânsito: um arquivo da pandemia	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO¹

O ano de 2020 costuma ser definido como aquele em que o mundo “parou”. O “mundo”, enquanto um termo significativo do coletivo humano, atado ao social e suas relações institucionais, políticas, financeiras etc., parou. O mundo antropocêntrico, das malhas capitalistas, infundável e ilimitado da globalização, encontrou fins e limites. Fins na forma de corpos que foram contaminados (e contaminaram) pelo vírus SARS-CoV-2, ocasionando mortes e adoecimentos; limites na forma de isolamento social, viagens interrompidas, máscaras de proteção. Uma contaminação em escala global, o que denominou tudo que foi transformado pela presença do vírus de “pandemia”. Etimologicamente, o prefixo grego “pan” marca a totalidade. Na epidemiologia, uma pandemia é uma epidemia – ou seja, uma disseminação infecciosa – que se desgarrou de um surto geograficamente localizado para atingir outras regiões do planeta. Há, nesse movimento de nomeação que tanto se naturalizou, uma significação do deslimite; de uma generalização do descontrole.

No dia 23 de março de 2020, o perfil @reliquia.rum publicava pela primeira vez na rede social *Instagram*. O *Instagram*, como rede social voltada para o compartilhamento de fotos e vídeos, coloca a imagem em centralidade: os conteúdos da rede se organizam pelas imagens e circulam por elas. Na publicação do dia 23, vê-se recortada a fotografia em preto e branco de uma mulher negra com um penteado antigo, com o cabelo preso em fitas, e um vestido branco com rendas que se estendiam até o pescoço. A imagem da mulher finaliza em seu busto, e pende em grandioso tamanho sobre um campo verde, este cheio de fendas. Atrás dela, um globo azul. Trata-se de uma colagem, uma imagem feita com outras. No começo do texto que acompanha a imagem como legenda, lê-se: “A primeira mulher a morrer no Rio de Janeiro é sem nome. Sabemos que era empregada doméstica. Morreu porque não lhe avisaram que a patroa estava doente”.

Não há mais especificações sobre a doença que acometeu a patroa e que levou à morte da “primeira mulher” no Rio de Janeiro. Primeira a morrer de quê? Contudo, essas frases produzem sentidos pela ausência presente da pandemia de coronavírus, que já havia vitimado a primeira mulher no estado. Em um dos comentários da publicação, uma usuária indaga: “Qual é o nome dela? Queremos saber!”. Depois desta publicação, iniciou-se um trabalho de

¹ Trabalho de pesquisa desenvolvido no âmbito do Projeto de Pesquisa “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento”, financiado pela FAPESP — Processo: 18/26073-8. Coordenado pela pesquisadora Greciely Costa do Laboratório de Estudos Urbanos - Labeurb - da UNICAMP.

publicação que surgiria diariamente nos *feeds* dos usuários que seguem o perfil. A cada dia, era postada uma colagem com uma ampla gama de cores, composta a partir de imagens de mulheres (crianças, jovens, adultas e idosas) com vestimentas típicas de outro período histórico trabalhadas com elementos outros – animais, objetos, adereços, texturas, etc. – sobrepostos. Nas sequências verbais que compõem a legenda dessas imagens no *Instagram*, é evocada a morte de uma mulher por covid-19 no Brasil. As publicações, em sua grande maioria, evocam mulheres “anônimas”, no sentido de serem desconhecidas para uma parte significativa da sociedade, e nunca apresentam os nomes dessas mulheres. Diferentemente da maneira como um óbito é noticiado em obituários jornalísticos, a morte em @reliquia.rum é complexificada em um gesto de interrogar: por que, ao se divulgar um óbito por coronavírus, diz-se com certas palavras e não outras? O que, ao dizer da morte de um sujeito, é posto em silêncio sobre ele?

A produção do perfil @reliquia.rum convoca à sensibilização diante da constante ameaça da morte e da tendência à banalização dela durante a pandemia de covid-19. Ainda nos primeiros dias do SARS-CoV-2 no Brasil, havia a perspectiva desoladora de que o país não conheceria uma realidade muito distante daquela que já era conhecida em países da Europa, em que a contaminação foi aguda. No entanto, o real da pandemia no Brasil foi ainda pior, com o número crescente de mortes alcançando o seu maior patamar em 2021, mesmo quando vacinas de diferentes laboratórios já estavam sendo aplicadas em países do mundo gravemente afetados pelo coronavírus. Menos o Brasil.

Dessa maneira, esta pesquisa se propõe a compreender os processos discursivos presentes no perfil de rede social *Instagram* @reliquia.rum, idealizado pela antropóloga Debora Diniz e pelo artista Ramon Navarro. Colocamos questões a esse *corpus* por meio dispositivo teórico-metodológico da análise de discurso materialista, ou pechêutiana, especialmente nos desdobramentos do trabalho de Eni Orlandi (1995; 2007 [1992]; 2008 [1990]) sobre os silêncios e a consistência significativa das diferentes matérias significantes. Portanto, o trabalho objetiva compreender como os sentidos se materializam nas colagens do perfil @reliquia.rum, no seu movimento específico de dar corpo a uma mulher (morta no Brasil em 2020) por meio da imagem de outra (anônima, antiga, presente nas colagens). Ainda, assentamo-nos na análise dos comentários das publicações para observar os efeitos de sentido que as publicações convocam, interrogando como uma memória se atualiza. No lastro de estudos da Análise de Discurso (AD), o discurso é “[...] palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2020a [1996], p. 13); dessa forma, o lugar de observação da análise de discurso é o da linguagem nas suas várias formas e seus funcionamentos.

Como mediação necessária entre o sujeito e a sua realidade, a prática do discurso “[...] torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 2020a, p. 13). Por isso consideramos a relação indissociável entre as práticas de linguagem e a sua exterioridade: sua conjuntura sócio-histórica, suas condições de produção e sua circunstância de enunciação (ORLANDI, 2005).

A justificativa desta análise é, com efeito, compreender os processos discursivos que mobilizam este perfil, a partir de um lugar de observação que o coloque em relação com suas condições de produção, da pandemia de covid-19 à materialidade digital por qual circula. Dessa maneira, assentamo-nos na justificativa de observar os gestos de interpretação (ORLANDI, 2020b) que decorrem do acontecimento pandêmico. É premente, para a pesquisa, observar uma polifonia de discursos da pandemia, na pandemia, sobre a pandemia, a partir da pandemia, enfim, as várias possibilidades de atravessamento entre a estrutura do discurso e o acontecimento (PÊCHEUX, 2015b [1988]). Assim, observaremos o perfil de *Instagram* como a materialização de gestos de interpretação da pandemia, engendrado por diferentes textualidades – imagem, texto-legenda, comentários –, e nas quais diferentes vozes (além daquelas dos autores de cada textualidade) intervêm para compor.

Observar um projeto realizado no início da pandemia de covid-19 também se justifica pelo interesse em depreender esses processos que se materializam em unidades significantes compósitas, que formam o objeto simbólico de nossa análise. Trata-se de unidades que efetivam uma polifonia do discurso, que não diz respeito à heterogeneidade de vozes constitutiva do discurso, mas à presentificação dessas vozes em corpo de colagem, texto-legendas e comentários em redes sociais. Tessituras da memória discursiva, esses objetos nos interessam porque se colocam diante das discursividades da/na pandemia, da/na imagem e da/na rede social, e dão a ver como o sentido precisa de uma matéria específica para significar por uma necessidade histórica (ORLANDI, 1995).

A pandemia de covid-19 desestabilizou as práticas sociais e promove um adoecimento e uma mortalidade em massa. Nos primeiros anos da covid-19, quando ainda não havia vacina, não apenas ocorreu uma desestruturação do cotidiano de todos os sujeitos, afetando os diferentes “mundos” consolidados do trabalho, da educação, do trânsito dos corpos, etc., mas ocorreu o exercício massificado do luto e a experiência visceral do medo. No Brasil ainda se regularizou o cinismo e o projeto de uma política do deixar morrer, na gestão do presidente da República Jair Bolsonaro. Além de Bolsonaro se promover publicamente contra uma conduta cuidadosa diante do coronavírus, o governo federal institucionalizou o negacionismo e o anticientificismo: apostou em medidas sem comprovação científica para o tratamento de covid-

19, como o uso da hidroxicloroquina e da ivermectina, chamado de ‘protocolo precoce’ e, principalmente, desempenhou prevaricação, sendo omissa na compra de vacinas, na crise do oxigênio de Manaus e criando um “gabinete paralelo” negacionista para aconselhamento do presidente nas questões da pandemia². Desse modo, o Estado, aparelhado pelo necropoder³ (MBEMBE, 2016), definiu quem pôde ou não viver.

Para atingir os objetivos a que esta pesquisa se propõe, é, pois, necessário questionar como o objeto simbólico, o discurso do perfil, singulariza a memória discursiva, como presentifica determinados sentidos, considerando as diferentes consistências significativas. Sobretudo quando os gestos que constituem o objeto indicam um trabalho contestatório de deslocamento do já-dito, especificamente dos números da pandemia, como é o caso de @reliquia.rum.

Nesse sentido, indicamos, ainda, que a própria escrita deste trabalho se afeta profundamente pelas questões que ele pretende tocar. O território movediço do objeto, a pandemia, retorna ao processo dos gestos de interpretação e descrição destas discursividades – e coloca desafios para sua compreensão. A pandemia de covid-19 foi um momento limítrofe em seus dois primeiros anos, e sua natureza discursiva, ainda hoje, é intrincada e de penosa observação.

Compreendemos esta complexidade a partir do trabalho de Orlandi (2021) sobre a volatilidade dos sentidos na pandemia (ORLANDI, 2021). As relações sociais (e consequentemente de sentido) foram profundamente afetadas pela crise sanitária. O digital, por exemplo, não apenas se tornou um espaço privilegiado de visitação nesse período pandêmico (BALDINI; NASCIMENTO, 2021), criando novas possibilidades de comunicação (na sua concepção mais pragmática), mas também se tornou a maneira de corporificar e constituir as relações sociais durante o período de distanciamento social.

Novas expressões se incluíram em nosso léxico cotidiano, e a comunicação televisiva e digital se colocou em lugar privilegiado para a constituição dessas relações, o que resultou numa aposta na linguagem como transmissão de informações. Como afirma Orlandi (2021, p. 5), há “de um lado, dificuldade de nomeação, de outro, o excesso de palavras disponíveis. Na dificuldade de nomeação, tudo se veste de nome e de sentido, metaforizando-se, como efeito

² Essas condutas federais foram apuradas pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da covid, criada em 2021, cujo relatório concluiu que o governo federal estimulou a propagação do vírus. (RELATÓRIO..., 2021)

³ Para Mbembe (2016), o necropoder representa o exercício de um Estado que, empenhado em sustentar sua soberania, considerada aqui como “[...] a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”, aparelha-se para oportunizar ou matar indivíduos que afrontem tal soberania. A maneira como esse necropoder se mostrou na pandemia de covid-19 no Brasil será desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho.

da pandemia”. Consideramos, também com a autora, o funcionamento dos silêncios como fulcral para a compreensão desses sentidos. Tal funcionamento polissêmico, que garante a transformação dos sentidos, é presidida pelo silêncio (ORLANDI, 2007, p. 47): “[...] quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam”. Dessa maneira, o funcionamento polissêmico do silêncio garante as movências de sentido que, na pandemia, são voláteis.

Em momentos de mobilização pública, de crises política e sanitária, diante dos números crescentes de mortes, os sentidos são disputados – e aposta-se como nunca na transparência da linguagem. Este trabalho se propõe a seguir os rastros deixados pela precariedade do momento, pela vulnerabilidade constitutiva da experiência dessa crise em um país em que se instituiu uma política de deixar morrer. Este trabalho não se desgarra das dificuldades de sua própria formulação. Os deslimes do capitalismo neoliberal friccionaram-se com os deslimes de um vírus que se propaga em alto contágio a partir de humanos e para humanos.

Como tensão entre esses dois “deslimes”, entre um modo de existência voltado para a produtividade ininterrupta da sociedade – que ecoou na máxima de “A economia não pode parar”⁴ – e o imperativo do cuidado no distanciamento social, se significou? De que maneira esses modos contraditórios de ser e estar no mundo (e na linguagem) constituíram os sujeitos e suas maneiras de se estar no mundo (e na linguagem)?

Questões como essas se condensariam à medida que os gestos de leitura e de análise avançavam, articulados com a reflexão sobre o trabalho simbólico de @reliquia.rum. Em todas as etapas, uma reflexão sobre o silêncio e sua espessura significativa se impôs, conduzindo o fio da análise para se observar fortemente que uma memória, como sustenta Pêcheux (2020, p. 53), é “[...] um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”. Nesse funcionamento, há o silêncio e suas formas de se presentificar no discurso, suas metáforas. O silêncio do luto, o silêncio da falta, o silêncio da ausência, dentre outras formas de significar a impossibilidade de fechamento do simbólico. Por isso, o trabalho de análise se volta com ênfase sobre as fissuras de um discurso totalizante acerca do que foi a pandemia nos seus momentos mais agudos. Fissuras que evocam a espessura simbólica do não dito, ou do indizível. O *corpus*, desde os momentos iniciais de observação, apontava para uma construção de materiais fragmentados, que tornavam visíveis e dizíveis as ausências que se amontoavam a cada dia.

⁴ Em uma reunião com empresários em 20 de março de 2020, no início da pandemia no Brasil, o então presidente Jair Bolsonaro disse “A economia não pode parar. Temos que produzir muita coisa. Nossa produção de alimentos também não pode parar” (ECONOMIA..., 2020). A fala de que “a economia não pode parar” repercutiu insistentemente por parte daqueles que eram contra o *lockdown*, ou seja, que estavam mais preocupados com a economia do que com a disseminação e consequências da doença.

Histórias e suas imagens, que eram apagadas do discurso dos obituários, se transformavam em formulações atravessadas de ausência. As matérias significantes do perfil não apagavam a ausência para construir um efeito imaginário de unidade, e sim, pelo artístico, tornavam-na presente. Que formas essas ausências tomam?

A partir dessas considerações, portanto, conduzimos a análise embasada na definição de Orlandi (2005, p. 9) de que “[...] por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos”. Há corporeidade na significação e há corporeidade no silêncio. O corpo dos sentidos é, como compreendido por Pêcheux (2015a [2011], p. 146), a memória discursiva, o “[...] corpo interdiscursivo de traços sócio-históricos”. Questiona-se, por conseguinte: como o corpo de sentidos sensíveis da pandemia *se ata* ao corpo dos sujeitos? Mais especificamente, como o corpo de sentidos da pandemia *se ata* ao corpo de mulheres – as mulheres anônimas mortas por covid-19, e as mulheres anônimas das colagens?

Levamos em conta que @reliquia.rum empreende um processo de sobreposição de diferentes de gestos de linguagem. Com o objetivo de observar as diferentes camadas significantes do processo discursivo de @reliquia.rum, consideramos a divisão de descrição e análise em três capítulos.

O primeiro recai em um aprofundamento da pandemia como um acontecimento discursivo, com base em Pêcheux (2020) e Orlandi (2021), como uma ruptura na série de regularidades da memória discursiva. Amparamo-nos, portanto, em uma compreensão do *gesto de interpretar a pandemia* que se textualiza no projeto @reliquia.rum, e partimos da questão: como as textualidades deste perfil “emprestam corpo” (ORLANDI, 2005) aos sentidos da/na pandemia?

Em um esforço de não reforçar os efeitos de evidência do que é a pandemia no Brasil, ou seja, de não disciplinar essa memória com uma vinculação aos já-ditos, observamos como esse acontecimento se particularizou nas discursividades de @reliquia.rum. Aborda-se nesse momento as condições de produção de um discurso que não se liga à pandemia pela causalidade do tempo, e sim por uma relação constitutiva desse discurso com o acontecimento pandêmico. O perfil @reliquia.rum se regulariza a partir do gesto de dar corpo de colagem a uma mulher que morreu de covid no Brasil, e cujo rosto e história não circulam em meios de comunicação em massa. Com isso, os efeitos de sentido da pandemia se particularizam no perfil, tornam-se expostos à interpretação.

O segundo capítulo focaliza a produção de discursos desencadeada pelas colagens, observando, principalmente, como a matéria significativa da imagem atualiza a memória

discursiva do luto, da subalternidade feminina e do silenciamento. Nesse momento, observamos o funcionamento discursivo do *gesto de interpretar uma mulher em corpo de colagem*. Em uma perspectiva discursiva da análise de imagens, considera-se que "[...] uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar" (SOUZA, 1998, p. 4). Nesse sentido, as colagens de @reliquia.rum são tomadas como lugares de observação de uma memória e suas derivas, e assim a questão do capítulo é: como a memória discursiva se textualiza, se figura, na colagem digital? Para tal, partimos do pressuposto de que as publicações do perfil funcionam como “peças de linguagem”, matérias significantes compósitas que reúnem diferentes vozes: do artista, da autora do perfil e dos usuários – textualidades que dão corpo a gestos de atribuição de sentidos, que questionam, indagam, ironizam. Essas peças são materializações dos efeitos de sentido que buscaremos compreender na análise.

O terceiro e último capítulo, por sua vez, volta-se para uma análise do *gesto de interpretar a memória da pandemia*; a camada da memória enquanto ato ético de relembrar. Tomamos o perfil pela compreensão de que nele se textualizam gestos memoriais (ROBIN, 2016), ou seja, se formulam peças de linguagem que focalizam a memória e a sua espessura significativa. O que significa lembrar e esquecer da/na pandemia? O que está “em jogo” nessa memória, e quais são as implicações do digital quando ele intervém para emprestar corpo a gestos memoriais? Nesta etapa, se desenvolve uma descrição mais detida da materialidade digital (DIAS, 2018), com seu funcionamento próprio na injunção ao arquivamento e ao esquecimento pelo fluxo constante de significações. Analisamos o funcionamento de comentários das publicações do perfil @reliquia.rum, de forma a sublinhar como a volatilidade das interpretações incide na formulação desses dizeres, mas também dando relevo a como essas textualidades constituem testemunhos do acontecimento pandêmico. Dessa maneira, depreendemos como se materializou, em @reliquia.rum, construção de um arquivo com memória (ORLANDI, 2018) da pandemia no digital.

CAPÍTULO 1

ENTRE “A PANDEMIA” E “UMA EPIDEMIA”: o acontecimento da covid-19 no Brasil pelo perfil @reliquia.rum

Na ocasião da escrita deste trabalho, o Ministro da Saúde do Brasil, Marcelo Queiroga, anuncia o fim da situação de emergência sanitária no país decretada pela pandemia de SARS-CoV-2, o novo coronavírus. A data é 18 de abril de 2022, 14 meses após a promulgação da chamada ESPIN (Emergência em Saúde Pública de importância Nacional). Declarada em 3 de fevereiro de 2020, por meio da portaria de nº 188⁵, a ESPIN possibilitou a flexibilização de normas federais e a criação de dispositivos jurídicos que atendessem às demandas excepcionais do período pandêmico, de aquisição de vacinas e remédios anticovid à restrição de exportação de medicamentos e insumos necessários para o controle da covid-19.

A pandemia do novo coronavírus ainda não foi dada como encerrada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), e o estado de emergência se mantém a nível mundial. No entanto, o fim da ESPIN no Brasil vem para marcar a transição do período mais crítico da pandemia no país, em que não havia vacina e tratamento eficaz contra o vírus, para um momento em que a vacinação já imunizou parte significativa da população e diminuiu drasticamente os casos graves da doença. Hábitos que marcaram o período de emergência sanitária, como o distanciamento social, o trabalho remoto e o uso obrigatório de máscaras, foram flexibilizados, senão completamente dispensados. Com isso, convencionou-se dizer da pandemia no passado, mesmo apenas dois anos depois de seu início. Com a diminuição das mortes e esse aparente retorno ao “normal”, marcas sociais que circulavam como consequências da pandemia não fazem mais parte do cotidiano da maioria das pessoas. Há, no entanto, grupos sociais mais vulneráveis ao vírus, como o de pessoas imunossuprimidas, que permanecem em risco, e para quem talvez não faça sentido falar da pandemia no pretérito.

Durante os dois anos em que vigorou a ESPIN, marcados pela pandemia em seu estado agudo, a disseminação mundial do vírus SARS-Cov-2 se materializou em discursos vários. Abundaram-se dizeres sobre “a pandemia” nos meios de comunicação, partindo de certos lugares sociais, sobretudo concedendo um espaço de fala significativo para cientistas e

⁵ BRASIL. Portaria nº 188, de 3 de fevereiro de 2020. Declara Emergência em Saúde Pública de importância Nacional (ESPIN) em decorrência da Infecção Humana pelo novo Coronavírus (2019-nCoV). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, ed. 24-A, 4 fev. 2020. Seção I, p.1. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/web/dou/-/portaria-n-188-de-3-de-fevereiro-de-2020-241408388>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

especialistas da área da saúde para divulgarem conhecimento sobre o vírus e orientarem cuidados. Em outros nichos, a pandemia também já era apontada em sua qualidade “histórica”^{6/7}, que prometia inaugurar um novo momento na contemporaneidade, com novas práticas sociais em todos os níveis da vida coletiva. Ao mesmo tempo, a perspectiva de um “retorno à normalidade” ou a criação de um “novo normal” ocupava continuamente os enunciados jornalísticos. O significante “pandemia”, acompanhado de um artigo definido “a” (“a pandemia”), se regularizou de tal forma na prática linguageira que há que se observar como o discurso *sobre* a pandemia de covid-19 se direciona para marcar essa singularidade do acontecimento, seu caráter inaugural ou “sem precedentes” no atual período da história.

Em seus primeiros meses, a discussão acerca do que a pandemia poderia significar enquanto passagem de um “antigo” para um “novo”, marcando o fim (ou o início) de determinadas práticas, era conduzida consoante às notícias de colapso na saúde, na economia e na política. Esses lugares sociais que falam (e são falados) nos meios de comunicação seguem determinada hierarquia, de maneira a priorizar os “discursos sobre” a pandemia, partindo, na maioria das vezes, dos jornalistas, dos médicos e dos cientistas. Ao mesmo tempo, conforme colocam Petri et al. (2021, p. 10), o funcionamento do discurso sobre a pandemia se ampara sobre ditos e não ditos que fazem “[...] ressoar uma certa dualidade/contradição no interior das práticas sociais cotidianas, tais como: vida/morte, ciência/religião, ficar em casa/sair de casa”.

É possível dizer que essa dualidade também diz respeito ao tempo verbal que utilizamos para se referir à pandemia atualmente. Ainda que oficialmente ela não tenha terminado e que os cuidados sanitários ainda sejam mantidos por uma parcela da população – o que ampara se referir à pandemia no presente –, a “pandemia” é difundida como a calamitosa crise vivenciada principalmente em 2020 e 2021.

Isto é, há no significante “pandemia” uma polissemia. Nos estudos linguísticos, mais especificamente na Lexicologia⁸, a polissemia é reconhecida quando um mesmo termo adquire diferentes sentidos. No âmbito dos estudos do discurso, porém, a polissemia pressupõe todo processo de significação na linguagem, diz respeito a uma força que assevera a “[...] simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI,

⁶ BRANDALISE, C; ROVANI, A. 100 dias que mudaram o mundo: entrevista com Lilia Schwarcz, *UOL Universa*, 9 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/reportagens-especiais/coronavirus-100-dias-que-mudaram-o-mundo/>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

⁷ MARQUES, L. A pandemia incide no ano mais importante da história da humanidade. Serão as próximas zoonoses gestadas no Brasil?, *Notícias Unicamp*, Campinas, 5 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2020/05/05/pandemia-incide-no-ano-mais-importante-da-historia-da-humanidade-serao-proximas>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

⁸ A Lexicologia abrange o estudo da formação de vocábulos de uma língua.

2020a, p. 36). A dualidade e a contradição de que falam Petri et al. (2021) marcam esses movimentos distintos que se encontram no termo “pandemia”: a pandemia como a disseminação global de uma doença, a pandemia como um período temporal, a pandemia como um evento histórico, a pandemia como “algo” do passado ou a pandemia como “algo” do presente. Nesse sentido, “a pandemia” é um significante que abrange diferentes direções de sentido, e que se expressam também na sua indeterminação temporal. A produção de discursos sobre a pandemia circulou abundantemente, na prática discursiva de diferentes sujeitos, o que indica a polissemia (e a polifonia) desse significante.

Nas considerações de Orlandi (2008 [1990]), os *discursos sobre*:

[...] são uma das formas cruciais de institucionalização dos sentidos. É no ‘discurso sobre’ que se trabalha o conceito de polifonia. Ou seja, o “discurso sobre” é um lugar importante para organizar as diferentes vozes (dos discursos *de*). Assim o discurso *sobre* o samba, o discurso *sobre* o cinema são parte integrante da arregimentação (interpretação) dos sentidos dos discursos *do* samba, *do* cinema etc. [...] Ele organiza, disciplina a memória e a reduz” (ORLANDI, 2008, grifos nossos, p. 44).

Com Orlandi (2008), podemos explorar a questão do *discurso sobre* para pensar a polifonia e a polissemia do acontecimento global da contaminação por coronavírus, cujos efeitos discursivos se desdobram, deixando rastros da memória nas diferentes formas de língua(gem). Tais efeitos discursivos nos demandam um espaço de trabalho analítico que explicita o entrançamento do linguístico e do ideológico (PÊCHEUX, 2001 [1981]). Como afirma o autor, o efeito discursivo “[...] representa no interior do funcionamento da língua os efeitos da luta ideológica, e inversamente, manifesta a existência da materialidade linguística no interior da ideologia” (PÊCHEUX, 2011, p. 136).

Da passagem do discurso *sobre* para o *de*, os múltiplos sentidos se produzem. Como é possível recortá-los? Ou mesmo dizer deles, para além da tentativa de disciplinar essa memória?

1.1 Uma pandemia em (dis)curso: construindo um dispositivo de análise

A fim de estabelecer o solo teórico desse trabalho mais fortemente, cabe-nos explicitar o vínculo das noções já aqui mencionadas (sentido, discurso, polissemia) ao construto teórico-metodológico que as ampara fundamentalmente. O lugar teórico deste trabalho é a análise de discurso (AD) como elaborada por Michel Pêcheux (1938-1983), campo de estudos que articula a linguística, o materialismo histórico e a teoria do discurso atravessadas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica (PÊCHEUX; FUCHS, 2014 [1975]). Também se ampara mais especificamente na análise de discurso praticada no Brasil por Eni Puccinelli Orlandi e outros pesquisadores que se vinculam a uma perspectiva materialista dessa teoria.

Em seu texto *Análise automática do discurso*, Michel Pêcheux (2014a [1969]) apresenta a AAD-69, seu primeiro empreendimento no processo de construir um dispositivo que viabilizasse uma leitura não subjetiva de textos e sequências verbais (MALDIDIER, 2017). Com “não subjetiva”, entende-se uma proposta não idealista dos textos e das sequências verbais, ou seja, uma perspectiva a-histórica das significações. A proposta se alinha com o materialismo histórico, e remonta aos trabalhos de Louis Althusser acerca da interpelação ideológica, o assujeitamento e os Aparelhos Ideológicos do Estado. Os sentidos existem na historicidade que os constituem, e os trabalhos em análise de discurso, portanto, objetivam a construção de um dispositivo de análise que, ao conjugar-se com a teoria, explicita os processos de significação de um objeto simbólico (ORLANDI, 2020a).

Pêcheux (2014a) inscreve-se numa discussão acerca do lugar teórico possível para se compreender a produção de sentidos sem que se abandone uma consideração consistente sobre a língua como base material dos processos discursivos. Na definição de um objeto específico que dê conta do funcionamento dos sentidos e que não seja reduzido a uma materialidade meramente linguística, ou sociológica, ou ainda psicológica (e, assim, restringir o campo “competente” que deve disputar sua compreensão), o autor estabelece o *discurso*.

Pêcheux (2014a, p. 76, grifos do autor) na AAD-69 assenta a consideração de que “[...] um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas [...] situado no interior da *relação de forças* existentes”. Dessa maneira, um discurso deve ser observado na sua relação com essas condições de produção, em uma determinada formação social. Nessa empreitada de definir o objeto discurso, Pêcheux (2014a) tece considerações acerca do esquema comunicacional de Roman Jakobson, que estabelece que, entre os interlocutores (A e B, no exemplo), há a transmissão de uma mensagem (a sequência verbal “enviada” de A para B). A mensagem, para Jakobson (1963, p. 213-214 apud PÊCHEUX, 2014a, p. 80), por sua vez se reporta a um referente, o “[...] contexto apreensível pelo destinatário e que é verbal ou suscetível de ser verbalizado”. A partir disso, Pêcheux (2014a, p. 81) define o discurso: “[...] que implica que não se trata de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”.

O autor ainda assevera que o referente (o “contexto” desse discurso) “[...] pertence igualmente às condições de produção”, e que portanto se trata de “*objeto imaginário* (a saber, do ponto de vista do sujeito) e não da realidade física” (PÊCHEUX, 2014a, p. 83, grifos do autor).

Discutir os efeitos de sentidos, em vez de discretizá-los de alguma forma (seja identificando-o com alguma “ideologia”, visão de mundo ou conceito), constitui

fundamentalmente o trabalho com o discurso numa perspectiva materialista. Segundo Pêcheux (2014c [1975], p. 240), “o sentido existe nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos)”: o deslizamento de uma palavra por outra. Com isso, o autor reconhece a não-literabilidade dos sentidos e a relação constitutiva destes com a exterioridade, no corpo das formações discursivas – as quais são, por sua vez, constituídas pela memória discursiva (interdiscurso). Ao passo que os sentidos não começam e não terminam no sujeito, e nem são representações sem falha de um universo pré-estabelecido de significados, a compreensão dos sentidos é passível de uma tarefa analítica que os coloque em relação às suas condições de produção.

De acordo com os pressupostos teóricos da AD, podemos afirmar que o acontecimento da pandemia de covid-19 possui seu real histórico que se incorpora ao real da língua para produzir sentidos, em um processo que não implica transparência: ou seja, não há elementos ou conteúdos da história que, por empréstimo, são “traduzidos” pela língua, reduzindo esta a um instrumento ou a um meio. Também não são os “conteúdos” da língua que determinam a História. Conceber língua e história como conteúdos, como objetos evidentes sujeitos a uma descrição esgotável, é um dos pontos tensionados pela análise de discurso. Tensiona-se a noção de “completude”, que é estruturante para certo discurso científico positivista: a promessa de que um objeto pode ser compreendido, à exaustão, em sua totalidade. Pressupor a interpretação plena dos sentidos incide na estabilização de um objeto que não é cristalizado, e que justamente se produz nas transformações. Na seguinte formulação, Pêcheux (2015b, p. 51) dá relevo ao papel do equívoco e da interpretação para os sentidos:

O objeto da lingüística (o próprio da língua) aparece assim atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações. (PÊCHEUX, 2015b, p. 51).

Orlandi (2005 [2001], p. 40), por sua vez, descreve esse deslocamento do objeto da lingüística para o objeto da análise de discurso materialista ao tomar a língua como “[...] sistema significante, capaz de falhas, que, para cumprir-se em seu desígnio de significar, é afetado pelo real da história. [...] acontecimento do significante (estrutura) no sujeito, no mundo”. História e língua são tomados em sua materialidade, como funcionamento: articulação entre estrutura e acontecimento.

O interesse de uma análise nesse sentido implica em recortar um processo discursivo e explicitar a produção de suas significações. No caso de nosso trabalho, a entrada no significante

“pandemia” se dá pelo objetivo de compreender um objeto simbólico específico: o perfil de *Instagram* @reliquia.rum. Para isso, interessa-nos primeiramente compreender como a pandemia se constituiu um acontecimento da/na linguagem, com suas particularidades.

Orlandi (2021) indica como os sentidos são produzidos nas relações estabelecidas socialmente. E para a autora, são essas relações que constituem os sentidos que são sobretudo afetadas pela pandemia de coronavírus. A pandemia é um “acontecimento discursivo” que:

[...] domina as discursividades. Sobre tudo que dizemos paira a metaforização dessa ameaça global. Contagiando não só as posições-sujeito, mas também as palavras, os sentidos. Este pode ser um ponto de partida: a metaforização da pandemia, atravessando fronteiras na linguagem, indistinguindo sentidos, irrompendo em palavras que surgem de qualquer parte. (ORLANDI, 2021, p. 3).

Com isso, permite-se pensar como a produção de sentidos se (des)organiza nessa polissemia *sobre* a pandemia, *com* a pandemia, *durante* a pandemia, *através* da pandemia, *por meio* da pandemia, *a partir da* pandemia, e, por fim, *da* pandemia. Para Pêcheux (2020, p. 48), a memória discursiva “[...] seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer ‘implícitos’ [...] de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”. E segundo o autor, o acontecimento discursivo, ao provocar uma interrupção dessa rede de implícitos (os pré-construídos), pode desmanchar essa regularização: “o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior” (PÊCHEUX, 2020, p. 49). Com isso, podemos reconhecer os enunciados que se colocaram em circulação com a chegada da pandemia, que a dimensiona num ponto de virada na História: o “novo normal”, o mundo “pós-pandêmico”.

A pandemia de covid-19 afeta diferentes regiões do discurso: um vírus, cuja natureza biológica é descritível pelo discurso da Microbiologia, deflagra uma contaminação em massa, ocasionando adoecimentos e lutos, de modo a torná-lo sujeito à interpretação também por outros discursos que são atravessados por esse acontecimento: as ciências da saúde, os meios de comunicação, o planejamento urbano, a educação, a política, a economia etc. O acontecimento afeta diversas posições-sujeito, em diferentes regiões do interdiscurso, o que Pêcheux (2014c) chamou de formação discursiva. Dessa maneira, não se aponta que os discursos dos campos acima citados são regiões hermeticamente exclusivas no discurso – e passíveis de análise apenas nestes campos –, como se os sentidos de “pandemia”, de “vírus”, etc., por exemplo, se produzissem de acordo com a “língua própria” de cada um destes. Há atravessamento, pela natureza própria do discurso.

As formações discursivas, tal como formuladas por Pêcheux (2014c, p. 147), são “[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa

conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*". Para Maldidier (2017 [2003], p. 58), "a 'formação discursiva' é totalmente pega pela história, referida a uma relação de forças, pertence a uma conjuntura dada". É no processo de identificação com uma formação discursiva (que reveste uma formação ideológica) que o sujeito constitui sua prática de linguagem. Dessa forma, as formações discursivas, enquanto regionalizações do interdiscurso, se formam a partir de determinadas formações ideológicas – estas, por sua vez, formuladas em um determinado estado da luta de classes, da formação social (PÊCHEUX, FUCHS, 2014). O sujeito, na Análise de Discurso, é descentrado. Confronta-se basilamente, nesta teoria, a ideia de autonomia do "sujeito falante": "[...] o sujeito em sua evidência perceptível, o sujeito empírico, psicológico, livre em suas escolhas, transparente para si mesmo" (MALDIDIER, NORMAND, ROBIN, 2014, p. 78). Constitui-se assim como uma "teoria não subjetivista do sujeito" (PÊCHEUX, 2014c, p. 123), que se fundamenta pela relação entre a ideologia e o inconsciente, descrita por pelo autor:

[...] o *recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico* estão materialmente ligados, sem estar confundidos, no interior do que se poderia designar *como o processo do Significante na interpelação e na identificação*, processo pelo qual se realiza o que chamamos as condições ideológicas da produção/transformação das relações de produção. (grifos do autor, PÊCHEUX, 2014c, p. 124).

A pandemia, como esse significante que constitui diversas posições-sujeito pela amplidão do seu efeito, produziu também uma disputa pelos seus sentidos. Nas palavras de Orlandi (2021), a metaforização "volátil" da pandemia tem como efeito o atravessamento pungente das fronteiras na linguagem e a indistinção dos sentidos, um funcionamento que é efeito da deflagração do significante *pandemia* pelas várias regionalizações do discurso.

Para Abrahão e Sousa, Garcia e Herculino (2020, p. 100), na "pandemia, o mundo se tornou ameaça-dor, contagioso e moralmente doente, o que coloca a precariedade do humano em evidência – 'não é possível!' – e o vazio passa a ocupar o centro da experiência humana com ampliação".

Por um lado, diante do incontrolável da pandemia nos seus primeiros meses – a incerteza quanto ao futuro, a ameaça de um vírus para o qual não havia cura, a desestabilização de práticas que firmavam o cotidiano⁹ –, ou seja, diante de sua contingência como acontecimento, o que se

⁹ Convém remetermo-nos a Pêcheux (2015b, p. 33-34), ao afirmar que o sujeito pragmático tem necessidade de um "mundo semanticamente normal": "O sujeito pragmático - isto é, cada um de nós, os "simples particulares" face às diversas urgências de sua vida - tem por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógica". O autor ainda pontua como esse mundo normatizado se relaciona com a dependência de "múltiplas coisas-a-saber", "[...] consideradas como reservas de conhecimento acumuladas, máquinas-de-saber contra as ameaças de toda espécie: o Estado e as instituições funcionam o mais frequentemente – pelo menos em nossa sociedade – como polos privilegiados de resposta a esta necessidade ou a essa demanda. (PÊCHEUX, 2015b, p. 34).

produziu *sobre* a pandemia no discurso jornalístico, e nos meios de comunicação com maior alcance, foi efetivamente a urgência por um consenso social e por uma comunicação clara na divulgação de informações. O que não deixou de expor os equívocos da linguagem, os seus indícios de não-coincidência com o real – pelo contrário, apenas os expôs mais pungentemente. Um estado de alerta constante acompanhado de extrema cautela na transmissão de informações que explicita as tensões e as relações de força em jogo na língua. Isso nos parece indicar que a gravidade da situação pandêmica também implicou numa aposta na transparência da linguagem. Uma repetição de “informações”, como as instruções para uso de máscara e demais cuidados, mas também a naturalização de certos termos e enunciados que se fizeram “nativos” da pandemia: isolamento social; protocolos sanitários; média móvel; comorbidades etc. Essas repetições explicitam a não-evidência dos sentidos, sua não-literalidade, ou seja, a formulação é repetida porque ecoa que “não basta falar uma vez”, “uma vez não é o suficiente”, “nunca é demais”. Como afirma Orlandi (2007, p. 21), “a formação discursiva é heterogênea em relação a ela mesma, pois já evoca por si o ‘outro’ sentido que ela não significa”. Ou, ainda, ecoa uma recusa de parte da sociedade à máscara e aos cuidados com a pandemia.

Como exemplo, no jornal noturno de maior audiência do país, o Jornal Nacional, o âncora-responsável pela divulgação dos “números da pandemia” conclui: “Vacina sim”, repetidas vezes, sobretudo com o início da campanha vacinal do país. “Vacina sim” é uma formulação que faz sentido porque é amparada por um pré-construído. O pré-construído, conforme Pêcheux (2014c, p. 158-159), remete “[...] “‘àquilo que todo mundo sabe’, isto é, aos conteúdos de pensamento do ‘sujeito universal’ suporte da identificação e àquilo que todo mundo, em uma ‘situação’ dada, pode ser e entender, sob a forma das evidências do ‘contexto situacional’”. No Brasil, a campanha de vacinação iniciou tardiamente com o atraso na compra dos imunizantes na gestão do presidente Jair Bolsonaro. A pandemia e a vacinação não somente foram minimizadas pela cúpula presidencial e por setores negacionistas e/ou antivacinas, como a gestão criminoso¹⁰ do Ministério da Saúde conduziu os efeitos da pandemia de forma catastrófica – como o fim precoce do Estado de Emergência Sanitária também aponta. “Vacina sim” faz sentido porque “Vacina não” começou a ser encorajado.

¹⁰ Com as apurações da Comissão Parlamentar de Inquérito da Pandemia, as manobras funestas da Presidência da República compreendem ao menos 9 crimes: prevaricação; charlatanismo; epidemia com resultado morte; infração a medidas sanitárias preventivas; emprego irregular de verba pública; incitação ao crime; falsificação de documentos particulares; crime de responsabilidade e crimes contra a humanidade. Fonte: **Agência Senado**. 20 out. 2021. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/com-nove-crimes-atribuidos-a-bolsonaro-relatorio-da-cpi-e-oficialmente-apresentado>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

Fazemos essa menção ao discurso jornalístico por reconhecer a relevância que possui para a transmissão de notícias. Reconhecemos que a televisão e o digital ocuparam um espaço de produção de discurso que se intensificou durante a pandemia, com a necessidade do isolamento social. Mas além do frutífero lugar de observação dos sentidos que é o discurso jornalístico, interessa-nos também dar relevo ao fato de que os jornais são os principais veículos de anúncio de morte de pessoas por covid-19: como essas mortes são ditas?

Outro funcionamento da relação dito e não dito na pandemia se presentificou nas várias expressões como “x não pode parar”, podendo ser “x” a economia, o país, a educação, a universidade, dentre outras. Em uma análise dessas formulações, Ferreira (2021) explicita:

A possibilidade de uma parada, de uma pausa que permita inventar outros modos de fazer sentido em uma pandemia, fica interditada, tornando difícil a fuga do automatismo de querer manter a máquina funcionando de qualquer jeito e a todo vapor. Pois, para a máquina produtivista do capitalismo, parar é uma ameaça insuportável: essa ameaça precisa ser silenciada com um *não*. Mas a negação presente em *não pode parar*, que funciona enquanto uma interdição de sentidos, não consegue eliminar de uma vez por todas o que pretende negar. A afirmação *pode parar*, marcada na materialidade linguística dessa formulação negativa, ecoa outras possibilidades, ela está inscrita em uma filiação de sentidos que resistem à formação discursiva do sistema capitalista. Na realidade, podemos, sim, parar. (grifos da autora, FERREIRA, 2021, p. 134).

Alguns desses gestos mencionados acima interpretam a pandemia e expõem sua relação intrínseca com o discurso, com o dito e o não dito. Em alguns casos, interpretam a própria relação do sujeito com a língua, expondo a opacidade do processo de significação, no qual falar não é simplesmente comunicar. Ou ainda: falar também deixa traços de silenciamento.

Expõe-se a polissemia da pandemia, a “simultaneidade de movimentos distintos” (2020a, p. 36) nesse significante, neste acontecimento. Um trabalho com as discursividades exige, portanto, que a língua não seja tomada por ela mesma, enquanto estrutura, mas a partir de um dispositivo que as associe a uma memória discursiva, nesse jogo da língua com a história, articulando o simbólico e o político. A língua é “sistema sintático intrinsecamente passível de jogo, e a discursividade como inscrição de efeitos lingüísticos materiais na história” (PÊCHEUX, 1994, p. 63). Esse processo supõe a falha e o equívoco, o “relançar indefinido das interpretações” de que fala Pêcheux (2015b). Supõe as transformações do sentido. Ampliando a questão da interpretação trazida pelo autor, Orlandi (1996, p. 29) situa a interpretação como constitutiva para a discursividade: “[...] isto é, compreendemos que os fatos são sujeitos à interpretação e que a língua, na medida em que é suscetível ao equívoco, ao deslize, à falha, faz lugar para a interpretação”. Compreendendo o discurso como uma *prática* que conjuga a língua e a história, a noção de *gesto de interpretação* oportuniza trabalhar com o equívoco da linguagem na sua constituição, em um jogo com a sua memória discursiva, no corpo das

formações discursivas. Não há sentido sem interpretação (ORLANDI, 2020b), uma vez que o sujeito é impelido a interpretar. A interpretação configura-se como um gesto de atribuição de sentidos.

Orlandi (2020b), ademais, define a especificidade do gesto de interpretação do analista. Esse gesto é determinado pelo dispositivo teórico, caracterizado pela “[...] possibilidade de contemplar o movimento da interpretação”, com sensibilidade “[...] ao fato de que a descrição está exposta ao equívoco e o sentido é suscetível de tornar-se outro” (ORLANDI, 2020b, p. 87). Em suma, os gestos de interpretação (atribuição de sentidos) se tornam lugares de observação construídos pelo analista, que leva em conta o efeito metafórico como parte da ordem da língua.

Na imagem a seguir, explicitamos uma formulação sobre os gestos de interpretação na sua relação com o objeto simbólico, a partir das noções que mobilizamos nesta pesquisa:

Figura 1: Montagem com momentos do processo discursivo



Fonte: elaborado pela autora a partir de publicação do dia 27 de julho de 2020. Disponível em:

<<https://www.instagram.com/p/CDJLXKQn-YB/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

No centro da imagem está um recorte de uma publicação de @reliquia.rum, que foi modificado para deixá-lo turvo. Com essa montagem, pretendemos dar a ver como a compreensão de um objeto simbólico (a publicação do perfil) é sustentada pelas noções que fundamentam nosso dispositivo de análise. O objeto simbólico que analisamos não são as

publicações em sua transparência, “o material de linguagem bruto coletado, tal como existe” (ORLANDI, 2020a, p. 63), mas o discurso, processo que se materializa nessa unidade significativa.

Nessa compreensão, imagens, sequências verbais, dentre outras formas do discurso têm opacidade quanto às suas significações. O que nos conduz analiticamente a observar como esse processo de produção de sentidos se assenta sobre gestos de interpretação. Diante do real histórico, como aquilo que convoca uma atribuição de sentidos (HENRY, 1994), o sujeito interpreta a partir de uma memória discursiva, uma história de sentidos. Essa memória intervém como o “interpretável” do gesto de interpretação, que por sua vez se materializará em uma forma de linguagem, em uma unidade significativa, em condições de produções dadas. Por sua vez, os gestos de interpretação são abertos ao simbólico, jogam com esse equívoco constitutivo do ritual de linguagem, e intervém no real dos sentidos (ORLANDI, 2020b) com essa contingência transformadora.

1.2 Texto, peça de linguagem, unidade significativa: recortar uma textualidade no digital

O desenvolvimento deste dispositivo pretende fazer a passagem da superfície formal – o texto, a unidade significativa – para o discurso e os gestos de interpretação que o materializam.

Assumimos aqui a definição de Orlandi (2020b, p. 53) que o texto é uma peça de linguagem. Ao propor esta definição, a autora faz alusão à peça de teatro e à engenhoca, para explicar que o texto como peça representa uma unidade significativa fundamental da linguagem, manifestação material concreta do discurso. Nessa concepção, o texto é uma peça porque “[...] representa uma unidade representativa”. Para a autora:

[...] as palavras não significam em si. É o texto que significa. Quando uma palavra significa é porque ela tem textualidade, ou seja, porque a sua interpretação deriva de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa. (ORLANDI, 2020b, p. 53).

Em outra formulação, Orlandi (2007, p. 77) diz que texto é “[...] unidade de significação cuja relação com as condições de produção é constitutiva”. Dito de outra maneira, o que torna um texto interpretável é a rede de sentidos instituída pela memória discursiva, no seu movimento de reconstituir uma historicidade que a ampara simbolicamente. Um processo que, como vimos, assenta-se nas transformações do sentido e não na reprodução das significações.

Assentamo-nos nessa compreensão de texto como unidade de significação, como peça de linguagem, como objeto simbólico. Concebe-se, nessa perspectiva, o texto não como

conjunto de sequências verbais, mas como algo que resulta de um processo de tessitura simbólica (e que contempla diferentes matérias significantes), tendo em vista que, de acordo com Orlandi (2020a, p. 68): “Todo texto é heterogêneo: quanto à natureza dos diferentes materiais simbólicos (imagem, grafia, som etc.); quanto à natureza das linguagens (oral, escrita, científica, literária, narrativa, descrição etc.); quanto às posições do sujeito”.

O objeto de nossa pesquisa é um perfil de *Instagram*, uma rede social digital, com as suas diferentes camadas de tessitura simbólica. Com isso, para evitar um cruzamento de sentido entre “texto” enquanto textualidade verbal e o “texto” enquanto peça de linguagem, que pode ter bases materiais distintas (como a imagem, por exemplo), chamaremos as unidades de significação amplamente de “textualidades”: unidades de significação que articulam diferentes linguagens, com diferentes materiais: frases, imagens, sons, cores, texturas, etc. Além dessas diferentes linguagens, há o digital as constituindo: a tecnologia digital com a visualidade em telas, os hiperlinks, a organização algoritmizada etc.

Como coloca Orlandi (1995, p. 12), “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.)”. A delimitação diz respeito à descrição dos três momentos dos processos de produção do discurso: a constituição, a partir do trabalho com o interdiscurso, considerando um “contexto histórico-ideológico mais amplo”; a formulação, que consiste na atualização dessa memória em “condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas”; e as formas de circulação desse discurso, com suas condições de produção quanto aos meios, materiais etc. (ORLANDI, 2005, p. 9). Essa divisão não indica uma sequencialidade dos processos, mas os níveis materiais do trabalho da linguagem.

Quando passamos à formulação, noção que mais será mobilizada neste trabalho para tratar das textualidades de @reliquia.rum, nos referimos ao processo de “[...] dar corpo aos sentidos” (ORLANDI, 2005, p. 9). Ela é “[...] o acontecimento discursivo pelo qual o sujeito articula manifestadamente seu dizer: Dá contorno material ao dizer instaurando o texto” (ORLANDI, 2005, p. 10).

A considerar um perfil de *Instagram*, o momento da circulação também instaura uma especificidade de sentidos que retorna sobre essa formulação. Dias (2018, p. 29) sustenta “[...] é pela circulação (compartilhamento, viralização, comentários, postagens, hashtags, memes, links...) que o digital se formula e se constitui. De outro modo, diríamos que o discurso digital se formula ao circular”.

A pandemia do SARS-CoV-2 compõe a conjuntura histórica ampla, do nível da constituição. Da maneira como estamos elaborando aqui, consideramos a pandemia como

acontecimento discursivo. Houve transformação nas práticas sociais, do cumprimento mais cotidiano dos protocolos sanitários, passando pelas modalidades de trabalho, até a experiência subjetiva das pessoas.

Ao mesmo tempo, a maneira como essa memória da pandemia se historiciza, se particulariza na formulação de @reliquia.rum, se dá em linguagens diversas: imagens que são colagens, enunciados verbais que são legendas e comentários, tudo isso compondo a materialidade digital que, ainda, organiza as visualidades de todas essas unidades e que sucede em sua circulação.

Prosseguiremos então à descrição do objeto, o perfil de *Instagram* @reliquia.rum:

Recorte 1¹¹: “bio” do perfil @reliquia.rum, com imagem de perfil, números de publicações e seguidores e destaques dos stories.



Fonte: <https://www.instagram.com/reliquia.rum/>. Acesso em: 4 mai. 2022.

Nesta primeira imagem, recortamos a descrição do perfil (chamada “bio” no *Instagram*, a biografia do usuário), a foto do perfil¹² que o identifica, e alguns marcadores da página (número de publicações, seguidores, etc.).

No topo da página está o que o *Instagram* nomeia como “Nome de usuário”: “reliquia.rum”, nome que encabeça os demais elementos. O nome de usuário é sempre precedido por um “@” (arroba), e é o código identificatório que nomeia um perfil em rede

¹¹ A reprodução das publicações de @reliquia.rum e demais capturas de tela foram autorizadas pelos autores da página, Debora Diniz e Ramon Navarro.

¹² A foto de perfil é a imagem de um usuário (@) no Instagram.

social, permitindo a circulação e a marcação deste em outras regiões da rede social além de sua própria página, e criando um hiperlink para este último. Os nomes de usuários precisam ser únicos na rede, e não podem ser modificados sem que isso afete, retroativamente, as interações entre os usuários. Como exemplo disso, usuários que tivessem previamente citado e/ou marcado o perfil por meio do nome de usuário “@reliquia.rum” perderiam a relação de hiperlink se esse nome fosse alterado para “@relicario”, o que afeta a natureza das interações em rede.

O mesmo não acontece com o “Nome” do perfil. No R1, é possível visualizar esse nome como as palavras em negrito abaixo da foto de perfil: “Debora Diniz @debora_d_diniz”. Trata-se do nome da antropóloga e pesquisadora de bioética Debora Diniz¹³, idealizadora do projeto.

Diferentemente do nome de usuário, o nome do perfil é mostrado apenas quando sua página é visualizada, e ele pode ser alterado a qualquer momento, sem que isso afete as funcionalidades das postagens e/ou interações. Além disso, esse nome não precisa ser original como o de usuário. O nome de perfil, portanto, funciona apenas como uma espécie de cabeçalho¹⁴, e que no perfil em questão surge para apresentar a identidade da autora e, ainda, diferenciar seu perfil pessoal (@debora_d_diniz) do perfil do projeto (@reliquia.rum). Essa separação é também explicitada na “bio”: “Perfil de Debora Diniz é @debora_d_diniz. Vá para lá”.

Na foto do perfil está uma fotografia em preto e branco de Diniz, imagem essa que, juntamente com o nome de usuário (@reliquia.rum), configura a identidade do perfil: quando uma nova publicação é feita, ela será sempre encabeçada por esses dois elementos¹⁵: foto de perfil e nome de usuário, que por sua vez são *links* que dão acesso ao perfil.

É relevante também considerar como essa distinção, entre o perfil pessoal de Diniz e o perfil de @reliquia.rum, é marcada nesse “cabeçalho”, porque ela não é indiferente ao formato do *Instagram* e à sua forma particular de nomeação das funções. Nesta rede social, é permitido ao usuário apenas a criação de *perfis*, diferentemente de outras redes, como o Facebook¹⁶, em que um usuário também pode criar e gerir uma *página*. No Facebook, um *perfil* consiste numa seção digital reservada à pessoa, com dados pessoais, amigos, publicações etc., enquanto a *página* é voltada para projetos, empresas, iniciativas, e funcionam sem os traços que a remetem

¹³ Antropóloga, pesquisadora sobre bioética, feminismo, direitos humanos e saúde. Preciso deixar o Brasil devido a ameaças de morte que sofreu de grupos fundamentalistas cristãos pela sua trajetória como militante feminista e a favor da descriminalização do aborto.

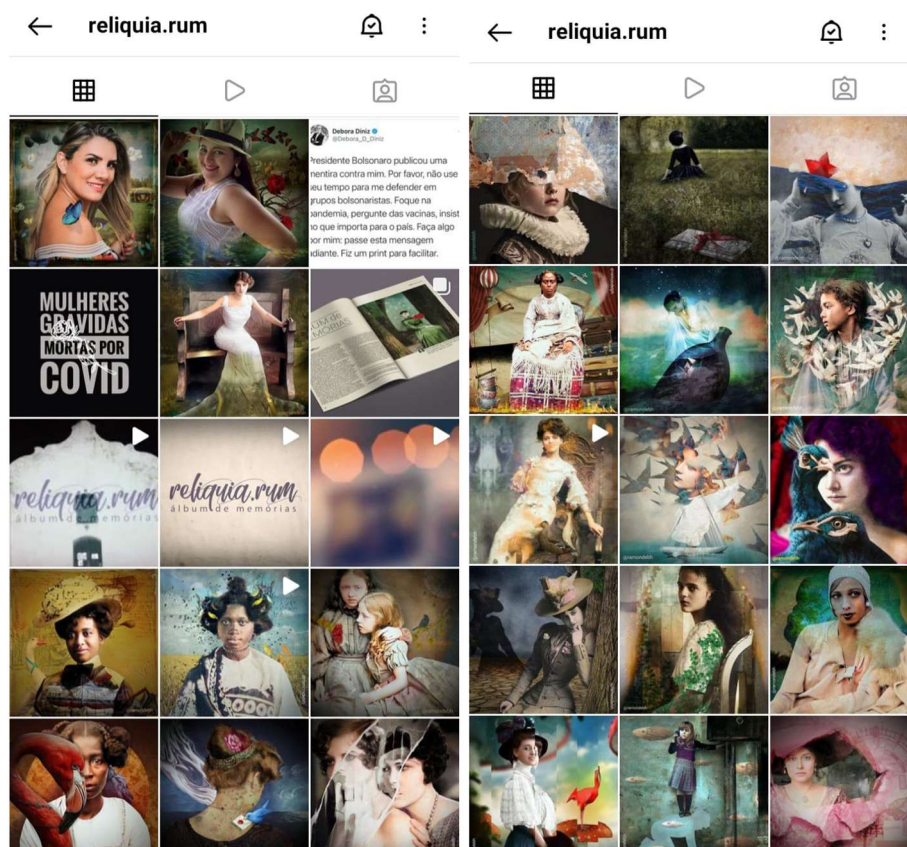
¹⁴ Sobre tudo no caso de perfis pessoais, o nome do perfil funciona como um espaço para que os usuários possam incluir seu nome completo.

¹⁵ Essas ocorrências são visíveis nas publicações que trouxemos, a partir do R3.

¹⁶ O *Instagram* foi adquirido grupo *Facebook* (hoje nomeado *Meta*), e mantém com essa rede social uma integração de publicações e de dados, além de uma similaridade nas funções da plataforma.

à personalidade do usuário que a gere¹⁷. Isso não ocorre no *Instagram*. Por isso, nesta rede, usuários que queiram criar canais de comunicação dessa última natureza o fazem por meio de uma criação de uma outra conta¹⁸, como é o caso de @reliquia.rum¹⁹. Abaixo, seguem capturas de tela feitas das últimas publicações do perfil:

Recorte 2: Montagem feita pela autora com as miniaturas das 30 últimas postagens do perfil.



Fonte: <<https://www.instagram.com/reliquia.rum/>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

O *Instagram* é uma rede social de imagens, o que as coloca sempre em centralidade. Apesar de os vídeos predominarem no *Instagram* atualmente, devido às últimas atualizações da plataforma, a visualização de um perfil, como vemos acima, dispõe as publicações em imagens congeladas, os *frames*. Ademais, os textos escritos que podem (ou não) acompanhar uma imagem publicada no *Instagram* são nomeadas, pela plataforma, de “legendas”, indicando

¹⁷ No *Facebook* a gestão de uma página só pode ser feita após o usuário responsável realizar *login* na sua conta pessoal. Não sendo possível a criação de página, e a consequente navegação, pelo site sem vinculação a uma conta pessoal principal.

¹⁸ Esse funcionamento é bastante corrente no *Instagram*, dada a relevância da rede social. Empresas, projetos, e coletivos de qualquer ordem costumam criar um “perfil” na rede e, para isso, apagam os traços que podem relacionar o perfil ao(s) “nome(s)” por trás de sua gestão.

¹⁹ Para esse trabalho, farei menção a @reliquia.rum principalmente enquanto perfil, e por vezes como página, sem a intenção de distingui-las tecnicamente.

novamente como a imagem estrutura o funcionamento dessa rede. As legendas são restritas a textualidades verbais e *emojis*, não sendo permitida a inclusão de links clicáveis nelas.

As capturas de tela acima foram feitas a partir de telefone celular e montadas de maneira a mostrar a descrição da página. As miniaturas das últimas 30 postagens estão em ordem decrescente de data de publicação. A última imagem em miniatura que consta na montagem, com a cor rosa predominante, foi publicada em 11 de outubro de 2020, enquanto a primeira miniatura, que mostra uma mulher com borboleta no ombro, consiste na última postagem da página, feita em 15 de fevereiro de 2021.

No recorte 2, podemos visualizar as últimas 30 postagens do perfil que, no seu total, tem 252. Por se tratar de uma rede social de compartilhamento de imagens e vídeos, as miniaturas que miramos são hiperlinks para as postagens e sua formulação: imagem em centralidade, o texto-legenda, indicação dos usuários que “curtiram” e os comentários. Em sua maioria, essas imagens são colagens, criadas pelo artista plástico Ramon Navarro²⁰, e que, acompanhadas de um texto da autoria de Diniz, compõem um gesto de dar corpo a uma mulher morta por covid-19.

As colagens têm uma ampla gama de cores e a regularidade de suas composições é a de mostrar mulheres (crianças, jovens, adultas e idosas) com vestimentas típicas de outro período histórico trabalhadas com esses elementos novos específicos sobrepostos: animais, objetos, adereços, texturas etc. Discursivamente, a colagem é uma imagem feita a partir de outras, baseada principalmente no gesto de recortar e colar – o que expõe um processo fragmentado com as visualidades que a compõem, dando a ver a polissemia dos referentes. Isso será desenvolvido mais adiante.

É importante mencionar que a visualização de um perfil no *Instagram* não atende a uma disposição de elementos mediada por algoritmos, diferentemente do *feed* acessado por um usuário, de uma *hashtag* ou de um *local*. No funcionamento desses dois últimos, os algoritmos influenciam na organização das publicações de acordo com relevância para um usuário (o que se marca por diversos fatores) e com publicações patrocinadas.

No entanto, a entrada que realizaremos neste trabalho para observar o funcionamento de @reliquia.rum se dará por meio do *perfil*, uma maneira particular de inscrever-se nas formulações do digital e de organizar as produções. No perfil, pode-se visualizar a página com todas as suas publicações dispostas em ordem cronológica e decrescente. Nossa entrada nesta rede social não pretende dar conta de sua completude, mas recortá-lo para a compreender a

²⁰ O perfil pessoal de Navarro (@ramondebh) é sempre marcado nas imagens de sua autoria que são publicadas no perfil.

produção de sentidos a partir de certas regularidades que se mostram nesse objeto. O trabalho do recorte, porém, impõe certa dificuldade quanto às textualidades no digital, porque se coloca, como questão a considerar, a característica “hipertextual” desses objetos simbólicos em rede. Para Dalmaso e Mielniczuk (2012, p. 239), a hipertextualidade “[...] imprime um caráter dinâmico ao texto, pois este, além de estar sujeito a constantes alterações, se encontra em um ambiente de aproximação com outros textos, os quais, por meio dos links, também podem estar disponíveis”.

Amparada pelo aspecto técnico da rede, uma textualidade no digital é dispersiva, empiricamente intertextual (e hipertextual) e tem certa ubiquidade (naquilo que pode torná-la presente a partir de diferentes modos de visualização). No caso de @reliquia.rum, as publicações que serão analisadas podem ser acessadas a partir de outras vias de entrada (*hashtag*, local, ou pelo feed do usuário individual da rede). Essas vias no arquivo atravessam constitutivamente o lugar de observação do analista, porque a organização das publicações se dá em uma relação entre o funcionamento do discurso e as funcionalidades da rede.

Por exemplo, Coelho (2021) dá relevo à prática da *hashtag* no *Instagram*, e coloca:

[...] 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. [...] 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. (COELHO, 2021, p. 69).

Por mais que a indexação das publicações de @reliquia.rum se dê também por *hashtags*, como “#covid19”, “#covidartmuseum” e “#mulheres”, além de se dar pela localização, os objetivos de nossa pesquisa se alinham ao funcionamento do *perfil*. Interessa-nos observar a relação de @reliquia.rum com a pandemia de covid-19, como um projeto e suas regularidades. Observamos que a construção de um perfil é gesto mais afetado pela injunção à organização de um sujeito em rede social. Sem a mediação dos algoritmos, no perfil, o usuário exerce maior controle sobre o que publica, quando publica, para resultar na disposição das publicações em quadrados imagéticos como os que são mostrados no recorte 2. Nesse sentido, é possível conceber o perfil como um espaço da rede social em que o sujeito pode exercer certa autoria de si (sendo que o laço identificatório desse “si” pode ser o de um projeto, não necessariamente do indivíduo), considerando como o funcionamento algorítmico incide em todos os outros espaços da rede, significativamente. Lugares do perfil em que se pode flagrar esse gesto de autoria de si é na *bio*, por exemplo. A *bio* compõe uma das partes permanentes e “introdutórias” de um

perfil, e ainda se relaciona à ideia de uma biografia. Ou seja, em uma *bio*, um projeto pode sustentar uma coerência narrativa. Na bio de @reliquia.rum se lê:

R1: “Relicários são memórias, aquilo que guardamos. Relicários de uma epidemia no Brasil.”

Há, nessa formulação, uma indeterminação do acontecimento: “uma epidemia”. Não se trata de “Relicários da pandemia no Brasil”, o que jogaria nesse já-dito saturado em tão pouco tempo. No entanto, ao se considerar que essas são publicações sobre a pandemia de covid-19, o que a ausência desse referente mais específico pode produzir?

Ao demonstrarmos esses gestos de “explicitação de si” que se manifesta no perfil, não pretendemos cristalizar as interpretações sobre a página de modo a reconhecer os gestos aí evidenciados nas demais publicações. Em outras palavras, não é de nosso interesse afirmar as intenções dos autores e como elas se desenvolveram, mas descrever como a página se constitui por textualidades diferentes que permitem vislumbrar esse efeito de unidade – como o perfil (se) nomeia, como nomeia sua prática, como interpreta a pandemia etc. Referimo-nos a função-autor, que, para Orlandi (2005), se realiza quando o sujeito se representa como origem da linguagem e produz um texto na busca da unidade, da coerência, da não contradição etc. Segundo a autora, a função-autor “[...] realiza o imaginário da unidade e a ilusão do sujeito como origem e é a que está mais exposta às injunções sociais e históricas, à normatividade institucional”. (ORLANDI, 2005, p. 91).

O que se mostra em um perfil é, portanto, uma construção de uma narratividade que se estrutura no *Instagram*, na qual constam: imagem de perfil, biografia, título, publicações etc. Em meio à dispersão do digital. O que se captura é o sujeito afetado pela função-autor: o dizer requer uma inscrição na história para fazer sentidos, mas também para se construir um lugar sujeito à interpretação.

Para observar um ponto fulcral para a construção dessa coerência, trazemos foco à nomeação do perfil: @reliquia.rum. Em 8 de agosto de 2020, quando o Brasil alcançava 100 mil mortos pela covid-19, Debora Diniz escreveu uma coluna para o jornal *El País Brasil* em que descrevia o seu projeto com @reliquia.rum, contando que escreve as publicações a partir de notícias:

Com o artista plástico, Ramon Navarro, mantenho um *álbum no Instagram @reliquia.rum*, onde contamos histórias de mulheres que morreram pela pandemia. Todos os dias contamos uma história de uma mulher anônima, feita multidão pelos números do escândalo. Já foram mais de 150 mulheres, um calendário diário desde o dia em que d. Cleonice Gonçalves, considerada a primeira mulher a morrer de covid-19 no Rio de Janeiro estampou as notícias. Era uma senhora sem nome ou rosto: “só” a morte de uma empregada doméstica. [...] Foi assim que passamos a contar biografias

verdadeiras, escavadas das notícias, porém com colagens de mulheres de outro tempo e história que não o nosso. (grifos nossos, DINIZ, 2020a, n. p.)

Seguindo as palavras em destaque, observamos a deriva do perfil @reliquia.rum ao se afirmar como um *álbum*. Na descrição da página, diz-se de um *relicário*. Pêcheux (2014a, p. 96) define essa deriva de efeito metafórico, o processo de substituição de um significante por outro. O autor aponta como o “[...] ‘deslizamento de sentido’ entre *x* e *y* é constitutivo do sentido designado por *x* e *y* [...]”. Dessa forma, os sentidos não são definidos de acordo com a sua literalidade significante, a palavra. Ao diferenciar-se de um obituário ou de uma notícia de jornal, o perfil se direciona para falar de um lugar mais íntimo, daquilo que se guarda no ambiente doméstico, como fotografias, objetos valiosos, recordações em objetos. Podemos conceber que o nome do perfil é o coletivo, em latim, da palavra relíquia: reliquiarum. Dois nomes em um só: relíquia mais relicário. Relíquias são, tradicionalmente, restos (*reliquiae* em latim) de corpos santificados, e que se tornam objetos de veneração pela liturgia católica. Os relicários são os objetos que guardam as relíquias e, portanto, são sagrados. Apesar dessa tradição sacra, o significado de relicário se atribui já a colares relicários, objetos pessoais que guardam imagens de pessoas queridas, um uso que se popularizou no Reino Unido durante a era vitoriana (1837-1901), um período histórico marcado pelo início da modernidade. Relíquia(s) guardada(s) em relicário(s).

Enquanto álbuns e relicários dizem de uma conservação de memória, de imagens, de pedaços etc., o gesto de nomear a página dessa maneira dá a entrever o que um perfil do *Instagram* é possível de materializar: uma rede social de compartilhamento de fotos, e que pressupõe um coletivo de seguidores, pode se tornar um artefato para recolher histórias de uma determinada maneira.

Ainda sobre a nomeação da página, @reliquia.rum não se autointitula memorial²¹, museu, ou se identifica somente com o “formato” mais técnico: um perfil de *Instagram*²². Na

²¹ Neste trabalho tensionaremos a possibilidade de nomear a página de memorial, mesmo que ela tenha sido nomeada assim em alguns lugares, como no *UOL*: “Grupos criam memorial virtual para vítimas da covid-19 no Brasil”. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2020/04/29/grupos-criam-memorial-virtual-para-vitimas-da-covid-19-no-brasil.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2022.

²² Esse funcionamento é muito próprio dos perfis de *Instagram* que funcionam mais como *página*. Diferentemente de um perfil pessoal (que implica uma divisão mais explícita entre o público e o privado, e que nunca é óbvia no digital), os perfis que são nomeados a partir de projetos, que funcionam como uma *produção de conteúdo* para a rede, tendem a apagar essa identificação com o nome “perfil de *Instagram*” e constroem a identidade em cima da empresa/projeto/grupo. Com isso, o perfil de *Instagram* se torna apenas mais um *canal* para disseminação dos conteúdos do projeto, mesmo que esses “conteúdos” não tenham uma plataforma “fonte”. Por exemplo, os chamados “criadores de conteúdo” possuem perfis em diferentes plataformas (*Instagram*, *Facebook*, *Youtube*, *TikTok*, etc.), nas quais nenhuma é exatamente a principal, mas todas funcionam compondo um *grande projeto*. Com isso, cria-se um efeito de que as redes sociais se tratam apenas de suporte para um conteúdo, um canal transparente.

nomeação da página – *reliquiarum* –, esta já é uma metáfora para os gestos que nela se materializam. O relicário que, neste perfil, é um objeto que não serve como suporte para algumas memórias, mas que é as próprias memórias: “Relicários são memórias, aquilo que guardamos”; o perfil de *Instagram* é um relicário. Produziriam outros efeitos de sentido se fosse dito: “Relicários são *onde* guardamos memórias”. Nesse gesto, também se coloca uma interessante questão sobre o “lugar” da memória: o relicário (o objeto) guarda “recordações” de memória (por exemplo, a imagem de um ente querido já falecido), ou a memória ela mesma (O relicário é a memória)? Onde terminaria a memória e se iniciaria a sua reprodução? Tais derivas indicam que o terreno da memória se instaura em solos equívocos, e por isso prenhes de sentido.

Com isso, não se intenciona colocar o *Instagram* como mero receptáculo desses “conteúdos” da página, mas é possível apontar como há aí um gesto de nomeação explicitado sobre o que o perfil é: um chamado para guardar aquilo que poderia ser jogado fora, esquecido, invisibilizado.

Nesse sentido, os gestos de interpretação que se materializam nas postagens da página são, ainda, afetados pela função-autor e se fazem gestos de autoria, acontecimento da linguagem numa história de formulações. O funcionamento do discurso no digital, por sua vez, aponta para a dispersão dos sentidos, afetando a função da autoria e implicando em uma outra relação do sujeito com a textualidade. Trata-se de outras condições de produção, que implicam em outras formas de textualidade e outras tecnologias de escrita (ORLANDI, 2005).

Tomamos aqui a materialidade do perfil de *Instagram*, o que significa tomá-lo como acontecimento de certos discursos em rede. Diferente do acontecimento de projetar as colagens de Navarro em um prédio, acompanhado da narração das postagens por Debora Diniz, como ocorreu no III Festival de Cinema em Trancoso²³. Ou como se deu a instalação de Ana Teixeira, que projetou os textos de Diniz em prédios em São Paulo, intitulada “Convivência”²⁴. Dias (2016) pontua que a materialidade digital não é conceber esses artefatos como “suporte” de conteúdos. Para a autora, a materialidade digital é “[...] o 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).

²³ Disponível em: <<http://www.instagram.com/p/CIT1udzngZZ/>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

²⁴ Disponível em: <<http://www.anateixeira.com/trabalhos/convivencia/>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

Isso consiste em um questionamento mesmo que surgiu nesta pesquisa, um incômodo metodológico aqui explicitado: como determinar onde se inicia e onde termina uma unidade significativa que deve ser analisada?

Um perfil no *Instagram* aglomera vários objetos simbólicos em sua constituição, tais como sequências verbais, visualidades de toda sorte (cores, traços, imagens, a disposição técnica dos elementos). Várias camadas de textualidade funcionam conjuntamente na produção de sentido. Todas essas camadas podem interessar discursivamente, pois todas dão a ver um percurso de tessitura simbólica de um perfil – que é, ele mesmo, um objeto simbólico. Um perfil é também uma peça de linguagem, resulta de um gesto do sujeito em alcançar uma unidade interpretável de discurso, com certa coerência que ampare essa “interpretabilidade”. E mais do que interpretável, uma unidade que faça sentido em uma determinada direção, antecipando imaginariamente os possíveis “mal-entendidos”.

Dessa forma, nosso trabalho pretende recortar, para sua compreensão, o perfil em “camadas”, situando gestos de significação. Neste capítulo, o movimento de escrita consiste em descrever as regularidades deste perfil e a sua relação constitutiva com o acontecimento discurso da pandemia. Trata-se de um perfil criado durante a pandemia, sobre a pandemia, com a pandemia etc. Dar contorno à pandemia de covid-19 como um acontecimento discursivo se faz necessário, nesse sentido, porque a relação deste perfil com uma epidemia de larga escala e seus efeitos se dá no nível da constituição, da formulação e da circulação.

Mas o que também nos interessa, sobretudo, é dar relevo a um gesto empregado por ocorrência desse acontecimento: a contabilização das mortes, que se transformam nos “números da pandemia”, e as formas de veiculação dessas mortes, em formulações constituídas de certas palavras e não outras, certos sentidos e não outros.

1.3 arroba-relíquia-ponto-rum: corpos tornados relíquias, histórias em um relicário digital

De que maneira podemos conferir espessura aos processos discursivos que se intrincam na pandemia, para além de efeitos de transparência dos enunciados que são produzidos?

Durante os mais de dois anos em que vigorou a ESPIN, a pandemia de coronavírus no Brasil foi calculada, divulgada e circulada por números: “médias móveis” de morte; “número total” de casos por município e estado; “número total” de mortes; “índice” de vacinados, “taxas de internação” em UTIs, dentre muitos outros. No momento desta escrita, calcula-se que o país

teve 30.252.618 casos de covid-19 e 661.960 mortes em decorrência da doença²⁵. Números que emprestam corpo aos vários acontecimentos de adoecimento e de morte provocadas pela contaminação de SARS-CoV-2 no mundo.

Esse processo discursivo de substituição do nome do doente ou da vítima fatal pelo número produz efeitos e “reclama sentidos”, como coloca Henry (1994). Que sentidos são esses? E como as textualidades “emprestam corpo” (ORLANDI, 2005) a esses sentidos? Sendo assim, observaremos principalmente como a volatilidade interpretativa da pandemia e seus efeitos incidem na subjetivação dos indivíduos de maneira a dar corpo ao perfil em questão.

A primeira publicação do perfil foi feita em 23 de março de 2020, evocando a morte da primeira mulher vítima de covid-19 no Rio de Janeiro. A partir desta data, a página publicou em média 1 vez por dia até o dia 2 de novembro (Dia de Finados) do mesmo ano, nesse movimento de trabalhar com a memória de uma mulher morta pela doença. Mantido o anonimato da mulher em questão, uma parte de sua história é contada, e são mencionadas sua idade e sua profissão. O discurso das postagens também faz remissão a como sua morte ecoa na veiculação de notícias, nos obituários e em outras formas de divulgação dessa morte: com determinadas palavras e não outras para descrever uma pessoa que morreu pelo SARS-CoV-2. Dias (2020) reflete sobre essa ausência de narratividade acerca dos mortos por covid-19:

[...] o sujeito, uma vez tornado “dado”, um dado na estatística, é apenas um número, um corpo que não importa. Na medida, porém, em que se coloca esse sujeito na história: “ela se chamava fulana, tinha tal idade, era assim e assado, gostava de x e y”, ele se torna um sujeito singular.

É muito importante atentarmos para esse processo de construção de uma narratividade, na medida em que quando um número não tem corpo, nem rosto, nem nome, nem história, ou seja, não há construção discursiva do referente numérico, ele se torna um corpo que não importa. (DIAS, 2020, p. 82).

Dias (2020) parte da noção de narratividade de Orlandi (2017b). Nas palavras desta, a narratividade é “a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, [...] consoantes a específicas práticas discursivas” (ORLANDI, 2017b, p. 30) e que diz respeito ao processo de memória marcado pelo sujeito se individuando e marcando seu pertencimento a um determinado espaço de interpretação. Esse espaço de interpretação pode ser um lugar com o qual o sujeito compartilhe uma história, mas também uma pandemia global. Na ausência de uma narratividade, esse acontecimento não se particulariza. Diante da massificação da morte, pessoas são reduzidas a números. E desde o início da pandemia de coronavírus, se insistia sobre

²⁵ GOVERNO anuncia fim da emergência sanitária por covid-19 no país, **Agência Brasil**, Brasília, 17 abr. 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022-04/governo-anuncia-fim-da-emergencia-sanitaria-por-covid-19-no-pais>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

a alta chance de morte para sujeitos que tivessem complicadores para uma síndrome respiratória, desde doenças que poderiam ser comorbidades até a idade avançada. Com isso, cada morte anunciada também instava uma “explicação”: o que motivou essa morte?

No entanto, os enquadramentos que essas mortes assumem em suas divulgações produzem apagamentos: o que se silencia quando uma morte é divulgada por apenas alguns marcadores? Ou quando o que se tem é apenas um número, quando essa morte sequer tem espaço para que torne um rosto nas notícias?

Na segunda publicação de @reliquia.rum, feita ainda no dia 23 de março de 2020, há uma exposição sobre a proposta da página:

Recorte 3: publicação de 23 de março de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-GBh8KhWJQ/>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

A postagem continua (após o último “•”) com o seguinte: “Queremos deixar rastros de lembranças pelo que a morte deixar nas notícias. Falaremos de gente comum. Os famosos terão seus obituários estampados nos jornais. • Começaremos hoje com a primeira mulher que morreu no Rio de Janeiro.”. Na colagem, uma mulher branca de vestes antigas se coloca em frente a um corpo celeste azul, quase alcançando seu tamanho. Está sobre um descampado, e em direção a ela correm quatro crianças (quatro meninas?), muito menores do que a mulher. Enquanto o corpo celeste é translúcido, o corpo da mulher e as flores rosas que crescem às suas costas estão

nítidos. No texto de introdução (se podemos chamá-lo assim), explicita-se uma proposição de “seguir os anônimos mortos pela epidemia”, “deixar rastros de lembranças pelo que a morte deixar nas notícias” e de falar de “gente comum”. Com isso, faz-se presente uma inclinação a fazer frente àqueles de quem pouco se sabe, e de quem pouco será dito nas notícias. Diante da morte, rastros de lembrança – a memória da pessoa que viveu para além do momento de sua morte. Com a “gente comum”, aqueles que não receberão reportagens especiais com respeito à sua vida; em outras palavras, que não falarão (ou serão falados) – pelo menos em meios de comunicação em massa – com uma narratividade: de formulações que toquem o processo particular dos sujeitos afetados (e mortos) pela pandemia.

Ainda, foi colocado que o perfil não funcionará como um obituário – essa forma de discurso que ganha espaço em alguns jornais ao comunicar o falecimento de uma pessoa, e que expõe dados sobre o que morreu, como nome, dia do óbito, informações sobre velório e sepultamento etc. Ao enunciar “Não será um obituário, pois não conhecemos as pessoas”, notamos, pelo vestígio da negação em “não será”, o funcionamento do mecanismo de antecipação (PÊCHEUX, 2014a) afetar a autora na medida em que “se espera” do interlocutor que ele “reclame” a falta de um repositório de informações acerca de pessoas; pessoas conhecidas por esse “nós” da enunciação. Esse “nós” pode se referir a Debora e Ramon, como anteriormente foi dito na publicação (“Ramon e eu queremos...”), mas pode também se referir ao coletivo de usuários-leitores que se formou/virá a se formar com a instituição do perfil, e que são os interlocutores da publicação. Pois com a proposta do perfil de trabalhar com o que “a morte deixar nas notícias”, ou seja, de trabalhar com a memória desses anônimos a partir do que foi enunciado sobre eles nos jornais, indica-se de que as vítimas também não devem ser conhecidas para a maioria dos visitantes da página.

Dizer do anonimato de algumas pessoas não significa que elas não *possuem* nome, e sim que se trata de sujeitos cujo nome é desconhecido. São sujeitos que não são identificados socialmente por aquilo que, a princípio, os singularizam.

A esse respeito, no domínio da Semântica da Enunciação, a reflexão de Guimarães (2018) sobre o nome próprio de pessoa fortalece a ideia de que dar nome a alguém não é um gesto simples, pois trata-se de um processo tanto de identificação quanto de reconhecimento do sujeito no mundo. O autor assinala que a designação do nome, o “acontecimento da nomeação de alguém” (GUIMARÃES, 2018, p. 190), baseia-se em uma obrigação estabelecida por lei e que configura “[...] identificar um indivíduo biológico enquanto indivíduo para o Estado e para a sociedade” (GUIMARÃES, 2018, p. 191). Para Guimarães (2018):

Isto significa dizer que as pessoas são significadas por algo que lhes é dado pelo processo da designação. As pessoas não são pessoas em si. Os sentidos do nome próprio são elementos que fazem parte do processo de individualização das pessoas. Os nomes próprios produzem identificações sociais. (GUIMARÃES, 2018, p. 207)

Os nomes próprios apontam para esse gesto que os tornou possíveis, o gesto de nomeação. E este, por sua vez, se assenta no processo de identificação de um indivíduo perante a sociedade, de maneira que o nome próprio estabeleça uma relação indissociável com o indivíduo em si.

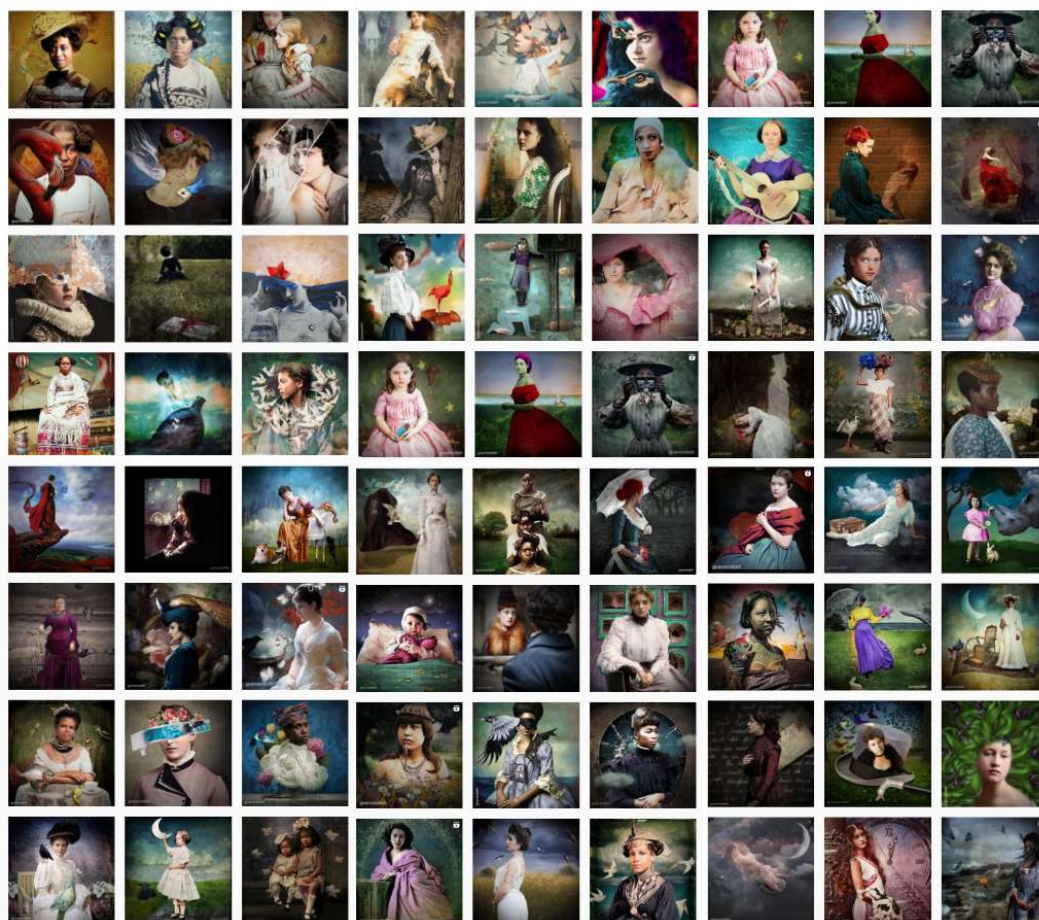
Depreendemos então a densidade simbólica de um nome próprio, a sua importância enquanto significante. O nome próprio permite a inscrição de um indivíduo enquanto tal no interdiscurso, mas sua evocação é mediada pelo político no discurso. Por exemplo, como o discurso dos veículos de comunicação em massa demonstram, a enunciação do nome próprio é resguardada para sujeitos que têm visibilidade na sociedade. Nesse sentido, o anonimato a que se refere a postagem de @reliquia.rum diz respeito a essas mulheres que não têm visibilidade social, que são invisíveis historicamente ou em determinadas instâncias sociais.

Como efeito da ausência desses referentes na imprensa, os nomes próprios, os *discursos sobre* a pandemia produzem a indistinção dos sujeitos anônimos que padeceram da covid-19. O nome próprio funciona na ancoragem de uma historicidade de um indivíduo, permite que um sujeito seja o “fio do discurso”, e que ele fale (ou seja falado) a partir da especificação de seu lugar social, de acordo com certas condições de produção. Apagando-se essa materialidade, as vítimas que são “gente comum” se metaforizam como um grupo homogêneo de pessoas: anônimos.

Seria possível, nesse sentido, significar, discursivizar, formular a partir dos “anônimos”, conferir uma especificidade a esse grupo, de maneira que não fossem ratificadas as mesmas condições – institucionais – de quem é ou não nomeado no discurso jornalístico?

Desde o princípio, as publicações de @reliquia.rum se voltam para mulheres (com poucas exceções), uma regularidade que dá corpo a um recorte de gênero trabalhado nesse projeto. Conforme a imagem a seguir, é possível ver um mosaico feito a partir do bloco de publicações tal como elas aparecem no perfil:

Figura 2: Montagem feita com publicações em @reliquia.rum



Fonte: elaborado pela autora a partir de postagens de @reliquia.rum.

Nessa montagem, visualiza-se a recorrência de imagens de mulheres. Os efeitos específicos do recorte de gênero em @reliquia.rum não serão o foco desta etapa da pesquisa, mas consideramos imperativo salientar o que também toma corpo nas publicações da página: a desigualdade e a vulnerabilidade social do país, intrincadas pelos vários recortes de gênero, classe e raça que a constituem, tornou a mortalidade maior para determinados grupos sociais. Dados de pesquisa trazidos pelo Instituto de Estudos para Políticas de Saúde (IEPS) da FGV, publicados na revista *Lancet* e divulgados pelo CNN Brasil em 19 de junho de 2021, escancaram o mito de uma tragédia democrática, causada por um vírus democrático. Segundo a pesquisa, a chance de uma pessoa negra morrer é 81% maior do que a de uma pessoa branca, e para uma pessoa parda, 45% maior. Além disso, somente 7,5% de pessoas das classes D e E puderam mudar o local de trabalho sem precisar se locomover pela cidade (SAMPAIO, 2021).

Esses dados foram divulgados quando o país alcançava a marca de meio milhão de mortos por covid-19. No entanto, a considerar o abismo social que constitui o Brasil, as

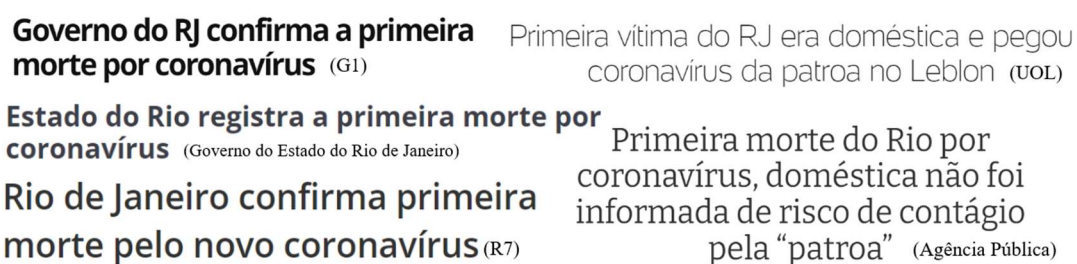
consequências da desigualdade para a mortalidade da doença não eram inesperadas, tendo em vista outras epidemias que ocorreram nos últimos anos, como a do vírus da Zika²⁶.

Na atualização diária dos “números da pandemia”, a partir das médias móveis de mortes, taxa de ocupação de UTIs, números de infectados etc., não se diz da alta mortalidade assimetricamente distribuída. Não dá a ver, mesmo que tenham sido escancaradas pelo vírus, as desigualdades que atestam que ele não está em *qualquer* lugar, e que nem todos estão *igualmente* sujeitos ao contágio. Há, portanto, nos números da pandemia, uma homogeneidade que não se cumpre.

Destacamos que o perfil iniciou as suas postagens em um momento em que a pandemia no Brasil apenas começava. Todavia, tendo a covid-19 se espalhado por diferentes epicentros pelo mundo a essa altura, como para a Europa e para os Estados Unidos, e com impactos devastadores por todos eles, a conjectura para o país já era preocupante (“Seremos muitos a morrer nesta epidemia”).

A primeira publicação de @reliquia.rum (R4) fez eco à morte de Cleonice Gonçalves, a primeira pessoa que morreu de covid-19 no Rio de Janeiro. Na ocasião, sua morte foi noticiada por vários veículos de imprensa com respeito ao seu anonimato, e circulou por meio de algumas manchetes tais como:

Figura 3: montagem com manchetes sobre a primeira vítima fatal de covid-19 no Rio de Janeiro



Fonte: elaborado pela autora a partir dos sites²⁷ dos respectivos portais de notícias

²⁶ A epidemia de Zika no Brasil foi amplamente acompanhada pela pesquisadora Debora Diniz, que publicou o livro *Zika: do sertão nordestino à ameaça global*.

²⁷ G1: Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/19/rj-confirma-a-primeira-morte-por-coronavirus.ghtml>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

UOL: Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

Agência Pública: Disponível em: <<https://apublica.org/2020/03/primeira-morte-do-rio-por-coronavirus-domestica-nao-foi-informada-de-risco-de-contagio-pela-patroa/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

Governo do Estado do Rio de Janeiro: Disponível em: <<https://www.saude.rj.gov.br/noticias/2020/03/estado-do-rio-registra-a-primeira-morte-por-coronavirus/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

R7: Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro-confirma-primeira-morte-pelo-novo-coronavirus-19032020/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

Nas manchetes acima, o evento da morte é enunciado em relação à sucessão de acontecimentos da covid-19, a ponto de que, com exceção das notícias do *UOL* e da *Agência Pública*, o que se noticia não é o falecimento de uma mulher, mas o marco da “primeira morte” do estado do Rio de Janeiro. O que significa, no limite, a possibilidade de uma morte sem sujeito. O efeito discursivo produzido aqui é o de apagamento do sujeito que faleceu, pois o foco é a (primeira) morte, não lhe é dado distinção. É flagrada nessas manchetes uma direção do discurso, materializada a partir de gestos de autoria jornalística sobre essa morte, e que incide sobre as seguintes questões: o que deve ser falado sobre esta morte? Com quais “informações”?

Para Mariani (1999), a imprensa baseia-se no mito da “informação” e, consequentemente, no mito da “comunicação linguística”. Para a autora, o que se mostra na prática jornalística é uma responsabilização do jornalista,

[...] pelo relato mais ou menos fidedigno dos fatos, nesses manuais o que se está enfatizando é o ‘poder dizer’, uma onipotência do sujeito com relação à linguagem. Informar e opinar, desse ponto de vista dicotomizado, resultam da capacidade (ou interesse) do responsável pela notícia em manipular a linguagem. (MARIANI, 1999, p. 52)

Nas manchetes acima, o que separa o dito do não dito é o acontecimento da morte e o que se presentifica como “útil” ou “relevante” para descrevê-lo – o que os manuais de redação jornalística chamam de “noticiabilidade”, perpassado também por “valores-notícia”, que são critérios de seleção do que é digno de ocupar os espaços dos jornais²⁸.

A formação discursiva, na qual se ancora o discurso jornalístico, opera com dominância o recorte entre aquilo que “soa” como evidência, como dado informativo, porque assim também constrói socialmente sua legitimidade como veículo de imprensa. Isso toca especialmente os jornais de maior circulação do país, que são geralmente parte de grandes conglomerados midiáticos. Por isso é necessário retirar esses dizeres que circulam como “informações” (formulações que parecem representar a realidade ela mesma) do efeito de evidência produzido pela ideologia. Conforme Orlandi (2020a, p. 53), a evidência “[...] representa a saturação dos sentidos e dos sujeitos produzida pelo apagamento de sua materialidade, ou seja, pela sua des-historicização”. No entanto, ainda de acordo com a autora, as formações discursivas são heterogêneas em relação a si mesmas. No recorte entre o que deve ou não ser dito das formações

²⁸ Aproveitamos para pontuar que, enquanto esses critérios ainda pautam a prática dos grandes veículos de imprensa do Brasil, os acontecimentos dos últimos anos no país fizeram crescer significativamente a visibilidade de veículos de imprensa e de jornalistas que se opõem ao primado da objetividade jornalística e do jornalismo declaratório. Fabiana Moraes, colaboradora do *The Intercept* e da *Revista Piauí*, disserta sobre esse assunto em seu livro *A pauta é uma arma de combate*.

discursivas, esses sentidos silenciados ecoam, e não sustentam materialmente o fechamento imaginário no qual aposta o mito da informação.

Conforme a reportagem realizada pelo *UOL*, o nome de Cleonice não foi divulgado a pedido da família, para “evitar retaliações contra parentes que moravam com ela e que estão em quarentena” (MELO, 2020, n. p.). Não compõe o foco desta pesquisa se debruçar sobre como este acontecimento da morte de Cleonice Gonçalves foi abordado por diferentes jornais, discursivizando essas notícias quanto à maneira como disseram da morte dessa mulher – umas fazendo menção ao fato de que teve contato com o coronavírus com a patroa, enquanto outras não. Realizar esse exercício de análise seria produtivo e poderia dar a ver a heterogeneidade no/do discurso jornalístico, e como os apagamentos²⁹ constituem diferentemente esses dizeres.

Contudo, o tipo de silenciamento que exige o nosso esforço analítico para compreender diz mais sobre a vida dessa vítima, sua história, um trabalho de memória que não diz respeito apenas às circunstâncias de sua morte, sua condição física, sua ocupação profissional etc. No funcionamento desse tipo de silêncio, o fato de que Cleonice não teve seu nome revelado (por mais que tenha sido a pedido da família), tem seus efeitos: quais vítimas têm direito a ter seu nome evocado, independentemente de “retaliações”, a uma narratividade na divulgação de sua morte?

Na intenção de conferir espessura a esse processo de produzir um “evento interpretativo” das publicações de @reliquia.rum, prosseguiremos à primeira postagem do perfil, da morte de Cleonice Gonçalves.

1.4 Cleonice Gonçalves, “sem nome”: silêncios e gestos de interpretação

Conforme procuramos elaborar, a pandemia se significou como um acontecimento discursivo. No sentido de que as formulações que se produziam a partir de sentidos sobre a pandemia, da pandemia, na pandemia, se multiplicaram consoante à amplidão dos efeitos concretos da contaminação mundial de SARS-Cov-2, do mais “público” ao mais “íntimo”: uma crise sanitária oportunizada e agravada por problemáticas de ordem política, econômica, social etc., e provocando mais de 6,25 milhões de mortes no mundo inteiro. A considerar os cuidados necessários para controle da disseminação do vírus, as famílias de muitos daqueles que padeceram da doença não puderam ter seus lutos ritualizados, os corpos sendo velados à

²⁹ Aqui, fazemos menção ao apagamento (em alguns veículos) do fato de que Cleonice Gonçalves se contaminou por contato com a sua patroa, o que restauraria o implícito de que Cleonice não pôde realizar o isolamento social, apesar de ser parte de grupos de risco.

distância, com os caixões lacrados, quando não cremados em série. Várias famílias vivenciaram lutos ao mesmo tempo, com o alto contágio do vírus e a infecção dos familiares. Além disso, a tragédia também se estende àqueles que sofrem e deverão sofrer com as sequelas da doença.

O tamanho da tragédia da covid-19 foi calculado à mercê das testagens, as quais não indicam o número verdadeiro de contaminados e de óbitos. Com isso, a amplitude social do luto se mostra em contraposição à impessoalidade das estatísticas. A covid-19 não se tratou de um evento meramente trágico naquilo que a “tragédia” pode pressupor de acidental, inesperado ou inevitável. Em condições sociais em que uns estão mais vulneráveis do que outros, em que alguns podem fazer o isolamento social e outros não, dentre variáveis várias, as mortes da pandemia não se desgarram de outras mortes, ainda anteriores. Uma memória, afirma Pêcheux (2020, p. 53), não poderia “[...] ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório [...]”. As mortes da pandemia dizem respeito a corpos historicamente marcados pelos efeitos da colonização, do racismo, do patriarcado. A pandemia expôs também o incalculável desse real. Mas este não deixa de “reclamar sentidos” (HENRY, 1994).

O que temos por objetivo explicitar por esses movimentos de análise é, sobretudo, o lugar do silêncio nesse acontecimento discursivo, e seus efeitos de sentidos. Para realizarmos entrada nesse funcionamento, lançamos mão do trabalho de Orlandi (2007) sobre o silêncio, no qual a autora o propõe como fundante para a prática da linguagem, para a significação, para o discurso.

A partir da máxima de Michel Pêcheux (2015b, p. 53) de que “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro”, Orlandi (2007) situa que é o silêncio que garante essa movimentação dos sentidos. Assim, desloca-o do lugar muito cultivado como complementar à linguagem verbal. A autora, portanto, desenvolve a especificidade do silêncio para a significação, e propõe uma inversão: “[...] ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso” (ORLANDI, 2007, p. 31).

Em *As formas do silêncio*, Orlandi (2007) divide a noção de silêncio nas seguintes categorias: 1) o silêncio fundador, que produz condições para a significação; e a política do silêncio (silenciamento), que se divide em: 2a) silêncio constitutivo; 2b) silêncio local (censura). De nosso especial interesse, recorreremos à dimensão política do silêncio para pensar aquilo “[...] que se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. [...] um recorte entre o que se diz e o que não se diz [...]” (ORLANDI, 2007, p. 73). São de várias naturezas as injunções que traçam esse recorte entre o dito e o não dito. Esse recorte consolida uma *direção* do

discurso, e se encontra com aquilo que Pêcheux (2015b) afirma sobre a formação discursiva: o que pode e deve ser dito, em determinada conjuntura. No entanto, esse recorte não realiza o *efetivo* silenciamento daquilo que foi apagado, uma vez que o silêncio também produz sentidos, e não é nulo. Em outras palavras, aquilo que é dito também dá a ver – ecoa – aquilo que precisou ser silenciado.

Não há equidade social para a morte de covid-19, bem como não há para a comunicação dessa morte. No entanto, é sobre esse “esquecimento” que se funda o jornalismo. O ideológico é apagado, o que coloca a língua em seu lugar de “ferramenta”, suscetível de manipulação por parte de um autor. Por isso, é possível considerar que o lugar da grande imprensa (os jornais, a televisão, as rádios etc.), ou, ainda, da imprensa hegemônica, é especialmente representativo do funcionamento do silenciamento.

Há, nesse processo, um reforço exemplar daquilo que Pêcheux e Fuchs (2014) denominam de os esquecimentos do sujeito no discurso. Os autores dizem do esquecimento nº 1: aquele em que o sujeito se projeta na matriz dos sentidos. Este esquecimento é “[...] o processo pelo qual uma sequência discursiva concreta é produzida, ou reconhecida como sendo um sentido para um sujeito, se apaga, ele próprio, aos olhos do sujeito” (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 166). O esquecimento de nº 2 diz respeito, por sua vez, à ilusão referencial: a de que há uma relação direta entre pensamento/linguagem/mundo, dando uma impressão de realidade do pensamento.

A natureza de tais esquecimentos é discursiva, e sintetiza a articulação do inconsciente-ideologia nos processos de significação. A partir desses esquecimentos, o sujeito pode se identificar com as formações discursivas, sendo interpelado pela ideologia, e se inscrever na memória discursiva sem, no entanto, reconhecer-se nesse processo de retomada dos sentidos. Na interpelação, o sujeito é “[...] *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção” (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 162, grifos dos autores). Nisso reside uma das contradições do modo de produção capitalista, porque esse, ao se conjugar com o jurídico, prescreve um sujeito que aja em sua autonomia, responsabilidade e liberdade, resíduos de uma percepção onipotente da consciência. Há, assim, um assujeitamento sob a forma da autonomia (ORLANDI, 2017b).

Dessa forma, intentamos explicitar como o apagamento inerente do dizer não ocorre sem consequências para os sujeitos e/ou responde a questões meramente formais e pragmáticas, mas indica uma direção do discurso – o que Orlandi reconhece como o político (2020b [2004]):

O gesto da interpretação se dá porque o espaço do simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o próprio lugar da ideologia e é “materializada” pela história. [...] Ela sempre se dá em algum lugar da história e tem uma direção, que é o que chamamos de político. Desse modo, sempre é possível apreender a textualização do político no gesto de interpretação. (ORLANDI, 2020b, p. 18).

No jornalístico as palavras são profundamente vigiadas para conter sua polissemia, a irrupção de outros sentidos, de ambiguidades, de redundâncias etc., já que se legitima socialmente por ser um veículo de “informação”. No entanto, o político não se textualiza sem apagamentos: quais são aqueles sujeitos que “terão seus obituários estampados nos jornais” e aqueles que terão vida metonimizada em um número?

Aquilo que se silencia também sustenta os sentidos de uma formulação e deixa rastros no discurso. Por esse motivo, aquilo que em uma determinada notícia é “posto em silêncio” ou, ainda, se ausenta, pode se desdobrar em significação por um gesto de interpretação.

Reforçando que os gestos de interpretação são um trabalho com a memória discursiva – “a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 2020, p. 48) –, aberto sobre o equívoco do silêncio, passamos à primeira publicação de @reliquia.rum, do dia 23 de março de 2020.

Recorte 4: publicação de 23 de março de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-GACxAB0EY/>>. Acesso em: 6 mai. 2022.

Na colagem, veem-se elementos que também estão na colagem do R3: um descampado, um corpo celeste azul translúcido, e um morro atrás do trecho do campo rachado. A diferença está no descampado rachado. Nessa imagem, uma mulher negra, de quem se tem apenas o busto,

pende sobre um campo sem vida – sobre o qual, diferentemente da colagem do R3, ninguém caminha. A mulher usa um vestido branco, com babados e um penteado de muitos anos atrás. É a única figura humana da imagem, que está em preto e branco, solitária, e que encara a câmera.

Nesse gesto de Navarro em @reliquia.rum, o corpo “sem nome” tem um busto, como as estátuas de pessoas distintas que ocupam as cidades. As estátuas de busto são reservadas a sujeitos célebres, cujos feitos são reconhecidos socialmente, e costumam ser acompanhadas de uma identificação: o nome, data de nascimento e morte, o que fizeram para “merecer” essa distinção. Não por acaso, essas estátuas geralmente são figuras masculinas.

As fendas no campo significam como as cicatrizes da terra, a devastação de uma fonte de vida. Um terreno árido. No texto de Diniz, lê-se:

“A primeira mulher a morrer no Rio de Janeiro é sem nome. Sabemos que era empregada doméstica. Morreu porque não lhe avisaram que a patroa estava doente.

.

Deixou filhos. Deixou em nós a cicatriz do que faz a herança colonial neste país.”

No gesto de Diniz, o “sem nome” evoca o silenciamento de um sujeito e seu corpo, sua subalternização ao estado de objeto. Alguém que, sem uma nomeação na mídia, é também sujeito ao desaparecimento sem ser notado. O nome próprio é o que torna um sujeito identificável, menos sujeito à impessoalidade e ao esquecimento. Quem – ou o quê – tem direito ao nome nos veículos de imprensa?

Na reportagem de Maria Luisa de Melo, do *UOL*, sobre essa vítima, é afirmado de que a primeira pessoa morta pela covid-19 no estado do Rio de Janeiro foi uma mulher de 63 anos, empregada doméstica, com algumas comorbidades como diabetes e hipertensão, que faleceu após ter contato com sua patroa, contaminada com SARS-CoV-2 depois de uma viagem para a Itália (o principal epicentro da pandemia na ocasião). A viagem para a Europa não foi comunicada à funcionária, e a patroa não se isolou como o devido. Na reportagem de Melo (2020), o que se fala desta vítima, além das circunstâncias da morte, é um pouco sobre sua família e seu trabalho:

Na mesma casa onde a vítima morava, vivem outras sete pessoas. Todos estão isolados. E assustados.

"Ela era muito trabalhadora. Pegava três conduções para chegar ao trabalho. Para voltar, era a mesma coisa: dois ônibus e um trem. Ela saía de casa no domingo e só voltava na quinta", contou a cunhada.

Mais velha de nove irmãos, ela trabalhava como doméstica desde jovem, inicialmente com a missão de sustentar seu irmão mais novo após a morte dos pais. Depois, a responsabilidade aumentou com um filho e dois sobrinhos.

"Ela não era aposentada, porque ainda não tinha tempo de contribuição para isso. Então, mesmo com obesidade, diabetes, hipertensão e infecção urinária, ela continuou trabalhando. Ela precisava do dinheiro", destacou, emocionado, um dos irmãos da vítima. (MELO, 2020, n. p.).

É possível explicitar, no discurso do jornal, como a vítima contraiu o vírus e aquilo que a colocava em um grupo de risco para a doença. No recorte da reportagem acima, as vozes dos familiares intervêm para formular um pouco mais sobre essa mulher, sua rotina maçante, sobre como se tornou doméstica. A investigação do *UOL* é uma das poucas reportagens que se aprofundaram na vida da trabalhadora, explicando inclusive do seu anonimato, e trouxe a especificidade de sua morte já na manchete (“Primeira vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon”). A *Agência Pública* (cujas manchete foi “Primeira morte do Rio por coronavírus, doméstica não foi informada de risco de contágio pela ‘patroa’”) também fez uma reportagem especial e entrevistou familiares e moradores de Miguel Pereira. Nas outras notícias, a mulher é identificada como “A primeira morte do Rio de Janeiro”, e o motivo de seu anonimato não é explicado – o que sugere que essa falta de informação não requer uma explicação.

O lugar do discurso jornalístico para noticiar mortes tem sua especificidade, o que implica um processo de silêncio e silenciamento. Isso se refere ao que Orlandi (2007) descreve como silêncio constitutivo, aquele em que sujeito precisa necessariamente se “filiar” a uma formação discursiva para evitar certos sentidos. Ou seja, se diz uma coisa para não dizer outra: “dizer e silenciar andam juntos” (ORLANDI, 2007, p. 53). Esse silêncio define o limite entre as formações discursivas, e também instaura suas próprias contradições (ORLANDI, 2007). A política do silêncio, portanto, atua no recorte desse enquadramento discursivo, reunido na forma de uma pretensa neutralidade, no jogo das formações discursivas que marcam o jornalístico.

É importante destacar que os veículos de imprensa se relacionam com essa política do silêncio diferentemente, a depender de seus próprios critérios de noticiabilidade, seus princípios etc. Porém, é relevante ainda considerar que as vítimas “sem nome” da covid-19, como pessoas que não são identificáveis pelos seus nomes próprios, recebem um tratamento no discurso do jornal que recorta sua história para colocá-la a serviço da notícia. A notícia, no recorte que vimos, é a morte da primeira pessoa por coronavírus do Rio de Janeiro.

Considerando o que é dito e o que é visível, é possível aventar que o gesto do perfil nessa postagem significou a morte na sua relação com a memória colonial, sobretudo ao recortar o rosto de uma mulher preta, como tantas outras mulheres que desempenham o trabalho doméstico precariamente. Uma foto em condições específicas de significação que não deixa de evocar a escravidão de pessoas negras “finalizada” há pouco mais de um século, durante um

tempo em que as pandemias eram outras, com suas especificidades biológicas mais ou menos parecidas, mas um período em que o ambiente doméstico de uma família branca também era cuidado por mulheres negras. A âncora de sustentação dessa metaforização reside, portanto, na memória colonial.

A mulher que está na colagem é desconhecida, é também “sem nome”. As vestes e o penteado indicam um período histórico do século XIX ou início do XX. Nesse tempo, as pessoas negras ainda eram escravizadas nos países da América, ou viviam os primeiros anos e décadas da abolição (jurídica) da escravidão. A imagem remete, pela via do interdiscurso, à condição jurídica de escravizada, liberta ou livre. Pelas vestes e pela postura de quem posa para foto, interroga-se quais foram as condições da produção dessa captura, sobretudo em um tempo em que a fotografia era restrita a pessoas com dispêndios para isso. Em seu estudo sobre a fotografia “Augusto Gomes Leal e a ama-de-leite Mônica”, Costa (2022) menciona a especificidade das fotografias-retratos de “cartão-de-visita”, que circulavam no período escravagista como forma de conferir distinção social aos homens de poder econômico e social. Nas imagens:

Os retratados eram homens, mulheres e crianças bem-vestidos, muitas vezes com ornamentos num espaço decorado. Tanto os artistas, políticos, religiosos quanto indígenas e negros escravizados eram fotografados para que suas imagens fossem comercializadas, por exemplo, em livrarias. No caso desses dois últimos retratados, a sua disposição, o cenário e adereços eram outros. (COSTA, 2022, p. 71).

Essa prática fotográfica era uma maneira também de os senhores de escravos posarem com suas posses – dentre as quais se encontravam os escravizados – e demonstrarem suas riquezas (KOSSOY, 2002 apud COSTA, 2022). Nesse sentido, o direito à imagem da pessoa negra nesse período histórico indica restrições. A mulher da colagem poderia ocupar um lugar na estrutura familiar do período escravocrata do Brasil, como ama-de-leite, por exemplo. Um lugar na Casa Grande.

Ao mesmo tempo, a mulher da imagem tem um semblante saudável, está bem vestida. No visível, ela não apresenta marcas do sofrimento escravagista, o que produz, como efeito discursivo, um dizer como: “poderia ter sido diferente”. A história dos negros no Brasil poderia ter sido diferente, assim com a história da trabalhadora doméstica poderia ter sido outra.

No choque com a atualidade, esta mesma foto tensiona o lugar da mulher que trabalhava no Leblon, um dos bairros mais nobres do Rio de Janeiro, desempenhando um papel de cuidado com a casa, sem segurança financeira e sanitária garantida em uma pandemia respiratória. Podemos supor que a desumanização do sujeito negro não foi interrompida com a abolição da escravatura? Ao mesmo tempo, a foto é recortada de um tempo para se instalar em outro, assim essa imagem é ressignificada no trabalho da colagem, onde se vê que seu busto se impõe

grandiosamente sobre um descampado rachado (se trataria das cicatrizes da “herança colonial”?), garantindo para si um lugar singular.

Orlandi (2007) aponta que sujeito e sentidos se constituem ao mesmo tempo. Nesse sentido, um silenciamento de ordem local, em que há uma interdição do dizer, vai além de uma censura institucionalizada pelo Estado, como no caso da Ditadura Militar. Conforme a autora, o silêncio local se procede de modo a proibir o sujeito de “ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proibem-se certas ‘posições do sujeito’”. (2007, p. 76), o que ocorreu com a escravidão.

A ausência do nome da vítima – nas matérias jornalísticas – deriva para o “sem nome” da legenda da publicação. O “sem nome” faz ecoar esse silenciamento historicamente marcado – das mulheres e das pessoas pretas. O anonimato das manchetes, e a geral ausência de uma “narratividade” sobre a vida da vítima dão corpo a esse silenciamento.

Contudo, observamos como na formulação “A primeira mulher a morrer no Rio de Janeiro é sem nome” (grifos nossos), isto é, não é o mesmo que dizer “não tem nome”. Neste caso, o “sem nome” é seguido do verbo “ser” declinado no presente (“é”), e funciona como uma denominação. Segundo Costa (2014):

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)

É-nos possível afirmar que no gesto da postagem o vácuo simbólico da ausência do nome próprio (e sua espessura histórica) nas matérias é transformado em uma denominação, em um outro significante: o “sem nome”. O processo de significação “posto em movimento” a partir dessa denominação aponta duplamente para o individual e o coletivo, como o próprio encadeamento da legenda: “Deixou filhos. Deixou em nós...”. O “sem nome” aciona a memória discursiva e formula com a história individual da mulher que faleceu em 2020 e com a mulher negra da imagem, ela também anônima, ela também sem visibilidade. Importa também apontar como o verbo “ser” se encontra no presente (“é sem nome”) e significa a mulher falecida com uma permanência, apontando para uma temporalidade que significa para além de sua morte.

Vislumbra-se aí uma construção discursiva do referente “sem nome”, que, pela via das formações discursivas ligadas ao poético e ao artístico, faz com que o acontecimento da morte da primeira pessoa no RJ seja significado na sua relação com a escravidão e tudo o que deriva deste sistema, como a desigualdade e o racismo. E que, ainda, lhe assegure uma narratividade, torna-se a “A primeira mulher”, torna-se a fundação, um acontecimento, uma pessoa que desmancha uma série de regularizações e faz surgir uma outra, conforme o que coloca Pêcheux

(2020). Trata-se da construção discursiva de um nome próprio que, ao estar ausente, permite que a existência de um sujeito seja tecida a partir de outras, articulando o individual e o coletivo.

Da “primeira mulher” (a morrer no Rio de Janeiro) hoje sabemos o nome: Cleonice Gonçalves. Imagens suas também já figuram em alguns lugares, desde que uma fotografia sua foi divulgada no programa jornalístico *RJ2*, telejornal da Rede Globo no Rio de Janeiro. Trata-se de uma mulher negra. Hoje sua morte é lida como um evento simbólico sobre a morte de covid-19 no Brasil:

“Toda mulher no Brasil é meio **Cleonice Gonçalves**, tirando aquelas que não são: as patroas do Leblon, que mesmo sendo meio Leila Diniz, ainda assim são patroas do Leblon.”³⁰

“Hoje também é mais um dia de milhares de mulheres buscarem, através de colegas, internet ou grupos de WhatsApp, oportunidades de emprego como domésticas, diaristas, cozinheiras, faxineiras, babás, ‘faz-tudo’. [...] São pessoas como **Cleonice Gonçalves**, 63, que trabalhava como cozinheira há 20 anos para uma família no Leblon, zona sul carioca. Sua casa ficava a duas horas dali, em Miguel Pereira. Diabética e hipertensa, Cleonice morreu depois de contrair o coronavírus que a patroa trouxe das férias na Itália.”³¹

“A mãe de Miguel, Mirtes Renata Santana de Souza e a morte de **Cleonice Gonçalves** nos mostram o quanto a biopolítica baseia-se no deixar morrer e fazer viver.”³²

Os dizeres acima estão em um poema publicado em *blog*, em uma coluna do jornal *The Intercept* e em uma publicação do site da Faculdade de Educação da Unicamp. Nesses escritos o nome de Cleonice dá corpo à luta das trabalhadoras domésticas, se junta a outros nomes, como o de Mirtes Renata Santana de Souza. Também doméstica e negra, Mirtes perdeu seu filho Miguel, de 5 anos, em 2 de junho de 2020, depois que ele caiu do nono andar do prédio de luxo em que trabalhava; o menino estava sob os cuidados da patroa (AGUIAR, 2022).

A presença – hoje multiplicada – desse nome confere um pouco de espessura a um dos números presentes em 661.960, o saldo incalculável e infigurável da pandemia de covid-19.

³⁰ Toda mulher é meio Cleonice Gonçalves. **Blog Peita.Me**. 27 abr. 2020. Disponível em: <<https://peita.me/blogs/news/toda-mulher-e-meio-cleonice-goncalves-por-denise-pimenta>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

³¹ MORAES, F. Independência das patroas ou morte das empregadas: a ‘coach de sinhá’ e as ruas neste 7 de setembro, **The Intercept**, 7 set. 2021. Disponível em: <<https://theintercept.com/2021/09/07/independencia-patroas-morte-empregadas-coach-sinha-7-setembro/>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

³² CRUZ, P. S. G. De Marielle Franco a Cleonice Gonçalves e Miguel: a interseccionalidade como ferramenta analítica na elaboração de políticas públicas efetivas. **FE Unicamp**, 15 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/fe-publica/publicacoes/de-marielle-franco-a-cleonice-goncalves-e-miguel-a-interseccionalidade-0>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

Um número que também comporta muitos sujeitos “sem nome”. Cleonice Gonçalves, um nome próprio, se torna um significante para outros nomes próprios que não ganharam esse espaço nos jornais.

Em @reliquia.rum, por meio de um gesto artístico e poético, da ordem da polissemia, se faz “intervir o diferente” (ORLANDI, 2020a, p. 35). Há um trabalho de amplitude simbólica que, em vez de calcular o vazio com frios números e frias palavras, expõe-se o vazio como possibilidade do múltiplo, do silêncio que produz sentidos. É sobre essa multiplicidade constitutiva do silêncio no seu trabalho de movimentar o discurso (e os sujeitos) que recairá o interesse do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

COLAGENS DA PANDEMIA: figurando ausências

No capítulo anterior, investimos este estudo na consideração sobre as discursividades da pandemia. De maneira a conferir espessura ao que é a pandemia de covid-19 como um acontecimento discursivo, ainda introduzimos o objeto de análise desta pesquisa: a página/perfil de *Instagram* @reliquia.rum. Como trabalhamos anteriormente, a tipificação desta página enquanto um memorial requereria um outro movimento de análise e teria outras consequências teóricas. Consideramos que a presença deste projeto em uma rede social não se dá em uma relação de mensagem e suporte, mas sim em uma relação de constituição de discursos. Os gestos de interpretação convocados pela formulação de @reliquia.rum e os gestos de autoria que desses decorrem não são indiferentes à especificidade discursiva do *Instagram* como uma rede social digital.

Essa especificidade implica nas diferentes camadas de trabalho simbólico da página, que vimos anteriormente, sendo apenas algumas delas: a) a *bio* da página como espaço fixo e destinado à sua descrição; b) os números de publicações e seguidores, quantificando e tornando visíveis os números do perfil, c) o arranjo das postagens em ordem cronológica decrescente – e, ao mesmo tempo, uma ordenação deslinerizada dessas, uma vez que os movimentos do usuário-visitante não precisam seguir essa ordem –; d) a virtualidade das colagens que são publicadas, que se presentificam pelos pixels (e não pela tinta, pelo cheiro, pela textura de uma superfície física); e) um espaço destinado à presença de comentários dos usuários; dentre vários outros pontos diferenciais que fazem do digital não apenas um espaço virtual que reproduz o real, mas uma forma específica de se estar no discurso.

A enumeração de diferentes fatores é para trazer um pouco mais da diferença que consiste entre um projeto digital voltado para vítimas mulheres de covid-19 e o que poderia ser um projeto físico. Não se trataria, a nível do discurso, de projetos simétricos ou o “mesmo” projeto em diferentes suportes, uma vez que, em uma perspectiva materialista, os sentidos não são indiferentes ao meio por qual circulam. Em oposição à dicotomia forma/conteúdo, a noção de materialidade pode ser concebida como um construto teórico (CULIOLI, 1981, p. 191 apud DIAS, 2016, p. 167) e, conforme Dias (2016, p. 168) em sua consideração sobre a materialidade digital “[...] significa justamente levar em conta o acontecimento do discurso da tecnologia, sua inscrição na memória discursiva e sua atualização nas formulações digitais”. Ou seja, considerar

a técnica como se encarna no mundo das significações, na historicidade constitutiva de seus dispositivos.

Enquanto abordamos no capítulo anterior algumas particularidades técnicas do *Instagram*, empreendendo uma descrição dos traços mais comuns e gerais de @reliquia.rum, nosso cuidado neste capítulo recai sobre as imagens do perfil, suas colagens, e o gesto dessas imagens de presentificar as mortes de mulheres brasileiras por covid-19, uma pandemia do século XXI, em corpos de mulheres de um tempo anterior. Um encontro da atualidade com a memória (PÊCHEUX, 2015b). Dessa forma, nossa questão de análise neste momento é: como funcionam os sentidos que dão corpo às colagens de @reliquia.rum, criadas pelo artista Ramon Navarro? Como a memória discursiva se textualiza, se figura, na colagem digital? Além das outras tecnologias de escrita, como outras tecnologias de figuração corporificam uma peça artística que é formulada no digital, e que também circula nele? Como se atualiza a memória discursiva a partir do discurso produzido por essas/nessas peças?

São questões que norteiam a análise em alguns passos: o de investigar a colagem na sua relação com a memória da arte, ou seja, como gênero de composição visual específico dentro do campo da arte; o de conceber discursivamente a colagem digital, percorrendo os gestos de interpretação que a tornam possível, seu processo de formulação na figuração visual; e descrever e analisar as colagens de @reliquia.rum, observando sua formulação. Esse último movimento se amparará também numa consideração sobre as escritas de Debora Diniz que acompanham as colagens. Contudo, o movimento de analisar as textualidades verbais será empreendido para estabelecer uma relação ilustrativa da colagem com o texto, mas para observar os efeitos metafóricos que constituem ambos e que consistem na regularidade discursiva de @reliquia.rum.

Acompanhando esses percursos, lançamos mão de forma mais aprofundada das noções que já foram introduzidas anteriormente: os silêncios (silêncio fundante e silenciamentos), os gestos de interpretação, a memória discursiva (ou interdiscurso). Trabalhar com a matéria visual convoca dar um espaço especial ao trabalho de memória que se flagra nos vestígios deixados em objetos não verbais, e dar melhor contorno ao silêncio como matéria significante. Como afirma Orlandi (2007), o trabalho com o silêncio, nas imagens aqui consideradas, não diz respeito ao som ou à “ausência” de algo que seja enunciado verbalmente na matéria da colagem; empiricamente, uma imagem não diz ou produz sons, mas, como vimos, o silêncio tem seu funcionamento além da mera ausência de verbalidade ou sonoridade. Com sua consistência significativa própria (ORLANDI, 1995), a imagem (e a colagem) significam diferentemente de

uma pretensa “tradução” de seu silêncio em palavras: assim, reforçamos a não coincidência das partes da colagem de Navarro nos termos do texto de Debora Diniz que o acompanha.

Por isso, é necessário um esforço para refletir sobre a colagem discursivamente. E mais especificamente, analisar o funcionamento das colagens em @reliquia.rum, como um perfil que se inscreve numa memória sobre a pandemia e o feminino. Tal esforço implica traçar um percurso teórico que articule a discussão sobre a imagem como discurso, para, por conseguinte, dessuperficializar a particularidade da colagem como tipo de imagem que é: forma específica de figuração. Para isso, iniciamos nossas considerações neste capítulo pelos *discursos sobre colagem* como técnica para prosseguirmos ao discurso *das colagens* em sua formulação, constituição e circulação de sentidos.

2.1 A colagem, uma imagem

Observar a produção de sentidos da imagem – ou de qualquer outra matéria significativa que não se ampare no verbal para se constituir – convoca um trabalho analítico particular. Baseando-nos nos pressupostos da análise de discurso, observamos a significação em trânsito. Enfocamo-nos na opacidade dos processos de significação, no sentido como movimento, porque se trata de uma prática que conjuga história, linguagem e ideologia.

Dizer sobre o caráter não-evidente do discurso é reafirmar que não há transparência em nenhuma peça de linguagem, porque a linguagem é a materialização de gestos de interpretação – em seus pontos de estabilidade e de equívoco.

Como peça de linguagem, uma imagem pode ser analisada como a corporificação de efeitos e atribuições de sentido em uma matéria visual. Segundo Costa (2018), conceber a imagem como um lugar de inscrição de sentidos, dentro da história, implica:

[...] situá-la em relação a própria especificidade daquilo que a constitui remetida a exterioridade, se ater ao modo como os sentidos ganham o corpo em sua formulação, observar a maneira pela qual a memória do dizer se instala em sua constituição, percorrer o trajeto de sua circulação dando peso, na análise, à conjuntura que a concerne, as suas condições de produção. (COSTA, 2018, p. 354).

A considerar essas colocações, realizamos, neste momento, uma incursão para a colagem como esta técnica artística e visual, cuja especificidade trouxe diversos questionamentos para o campo das artes.

A colagem sempre foi uma técnica comum, apesar de ter sido relegada a um valor secundário e não canônica entre as artes por muito tempo. No entanto, ganhou notoriedade com as vanguardas europeias, essas que questionaram justamente o estatuto do real – o real concreto e comum, da ordem do visível, a que a arte se proporia a “representar” de forma impecável,

infalível e acabada. No campo canônico das artes, é uma técnica que teria se iniciado em obras de Pablo Picasso e de Georges Braque, mais especificamente no trabalho do último, intitulado “Fruteira e Copo”, de 1912.

Figura 4: Colagem “Compotier et verre” (“Fruteira e Copo”), de Georges Braque,



Fonte: *Artchive*. Disponível em: <<https://www.artchive.com/artwork/fruitdish-and-glass-georges-braque-1912/>>.

Acesso em: 27 abr. 2022/3.

Nessa obra de Braque, é empregada a técnica do *papier collé*, uma colagem feita apenas a partir de papéis. Dessa forma, introduz-se no campo institucionalizado das Artes Visuais uma técnica de montagem a partir de diversos materiais em uma superfície, sem haver necessariamente elementos pictóricos. No verbete “Colagem” da Enciclopédia Itaú Cultural, é ressaltado que a introdução da colagem na arte canônica no século XX “representa um ponto de inflexão na medida em que liberta o artista do jugo da superfície”, pois, à medida que o espaço do quadro começa a admitir outros materiais além da tinta, os limites entre pintura e escultura tornam-se relativos (COLAGEM, 2022, n. p.). O “jugo da superfície” seria, portanto, o limite à criação colocado pelo uso estrito de elementos apenas pictóricos.

A colagem é, portanto, uma técnica, cuja introdução nos trabalhos artísticos das vanguardas criou novas possibilidades de figuração. Pensar essa especificidade a partir de elaborações de pesquisadores das artes nos proporciona, por conseguinte, elaborar também a especificidade discursiva da colagem.

Em seu texto “Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna”, Martins (2007) elabora um percurso filosófico em torno da técnica da colagem. A partir da noção de montagem como uma “articulação entre elementos descontínuos, qual a relação entre peças de uma engrenagem”, Martins (2007, p. 51) analisa, em pinturas anteriores ao surgimento da colagem em Picasso e Braque, a presença dessa descontinuidade. Por exemplo, a partir do quadro “Le Déjeuner sur l'herbe” (1863), de Édouard Manet, onde dois homens burgueses conversam sobre a relva ao lado de uma mulher nua, enquanto uma segunda mulher, mais ao longe, trajada de forma atípica para os tempos (com os braços expostos e um vestido simples), está curvada sobre o chão. O autor ainda ressalta uma “[...] ausência de transição, entre luz e sombra, estabelecimento de zonas cromáticas opostas etc.” (MARTINS, 2007, p. 51). A descontinuidade dos elementos na pintura – a mulher nua em um piquenique, a mulher que não parece daquele tempo e os dois homens –, bem como essas zonas cromáticas que não criam verossimilhança, causam uma ruptura na unidade pictórica. Nesse sentido, o autor aponta o quadro de Manet como uma “colagem avant la lettre”, em que a montagem presentifica um “nonsense temático” e uma “falta de organicidade das partes”.

Quando o autor faz intervir a questão das dissonâncias da colagem e sua oposição à unidade/organicidade da pintura mais clássica, toca em um ponto crucial sobre o que se compreende sobre a técnica da colagem em si, e traz importantes possibilidades de reflexão sobre o que seriam a totalidade e a unidade de uma obra. Trata-se de uma unidade da imagem que se figura, do “modelo” cuja “organicidade” é fraturada quando há incongruências nas marcas de luz e sombra? Já o “nonsense temático”, causado pela descontinuidade dos elementos da pintura (dois homens burgueses, uma mulher nua, uma outra mulher destacada ao fundo em trajes anacrônicos à época), marca a negação de que sentidos (nonsense)?

Ao prosseguir à análise de outras pinturas de Manet, como de “Olympia” (1863), “Le fife” (1866) e “Le Balcon” (1869), Martins (2007) sintetiza:

Já se pode portanto vislumbrar, nestes aspectos da arte de Manet que escandalizaram o público da época pela crueza, a matriz das qualidades que serão características da colagem - em cuja gênese o artista, antes de “ver a imagem”, tem ao alcance da mão um pedaço de matéria; assim como o observador, de modo análogo, antes de ver o todo completo, distingue vivamente a *heterogeneidade das partes*. (MARTINS, 2007, p. 53, grifos nossos).

Por exemplo, o que seria a produção imaginária de uma imagem que, na colagem, é antecedida pelo processo de se ter ao alcance das mãos um pedaço de matéria? Na afirmação de Martins (2007), conseguimos flagrar uma concepção de que, na pintura, a reprodução do objeto não é abalada por elementos “externos”, pois o artista trabalha *apenas* com a tinta: a

pintura representaria transparentemente o objeto. E de que a colagem, ao trazer esses elementos externos não-pictóricos, traz elementos já-figurados (ou seja, que não foram elaborados pelo próprio artista) que impõem sua própria ordem – suas texturas, suas cores, seus cheiros, sua memória etc. – ao trabalho do artista. Da mesma forma, o autor pondera que a experiência frutiva do espectador também é diferente no caso da colagem, no qual ele vislumbraria a fragmentação dos materiais *antes* do que a imagem “total” ou “completa”.

Se concebida como uma representação, a imagem deveria figurar o real e seguir as imposições do óptico – a profundidade, o jogo de luz e sombra, a perspectiva – e criar certa coerência ou harmonia dos elementos ali representados, sem ultrapassar a linha do que *faz sentido*. Nesse sentido, a sobreposição de imagens sobre um quadro indica uma fratura no efeito de unidade que a imagem final teria.

Com efeito, discursivamente, concebemos que os sentidos trabalhados em uma unidade simbólica não são indiferentes à corporalidade concreta de sua linguagem, sua forma material. Nessa direção, Costa (2012, p. 306) sublinha como, no não verbal, a forma material para os processos discursivos tem diferente consistência: “No verbal, a língua dá condições de base para os processos discursivos. Enquanto no não-verbal, um som, um traço, uma cor, um enquadramento, um corpo tornam-se essa base [...]”. A autora se alinha às colocações de Orlandi (1995), que reitera:

[...] a AD trabalha não só com as formas abstratas mas com as formas materiais da linguagem. E todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente. (ORLANDI, 1995, p. 35)

Considerando essa relação de consistência entre sentidos e base material, é oportuno pontuar que a sobreposição de papéis, cola, areia, cordas, sobre uma tela branca proporciona outras consequências para uma obra de arte em oposição à tinta e ao pincel somente. O trabalho de figuração pictórica comumente é concebido como uma relação transparente de representação e reprodução de um objeto evidente. A opacidade desse processo costuma ser apagada, e a espessura semântica dos próprios materiais (tela, tinta, pincel, corpo humano) é tirada de cena para reforçar a transparência do processo de figuração, que se estabelece numa relação meramente visual entre objeto e pintura. Nesse sentido, ao fazer intervirem a colagem e a sua consistência significativa (“fragmentada”?), adentramos ainda mais na opacidade desse processo específico da figuração enquanto processo de formulação.

Pensando o seu mínimo constitutivo, a imagem não depende da palavra ou de qualquer outra matéria verbal para ser identificada como tal. Isso, no entanto, não assevera que não haja produção de sentidos na imagem, o que expõe que o verbal não é a única base material possível para os sentidos ou para o processo de significação, como trabalha Costa (2012). Essas afirmações não são estranhas à análise de discurso materialista, sobretudo após os trabalhos de Orlandi (1995; 2007; 2008) sobre o silêncio, que desenvolvem como os sentidos se ligam às diferentes linguagens por uma necessidade material, constituindo assim uma especificidade. Em seus trabalhos sobre o silêncio, a autora pontua que este não é o negativo da linguagem, onde haveria ausência de um trabalho com os sentidos: de forma contrária, o silêncio é “[...] garantia do movimento de sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 23). Por meio (e por causa) do silêncio, os sentidos se dispersam, se equivocam, traçam percursos que permitem o fôlego da significação. Assim, para Orlandi (2007), o silêncio é

[...] um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. [...] O silêncio como horizonte, como iminência do sentido, tal como expressamos no corpo de nosso trabalho, aponta-nos que o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido. (ORLANDI, 2007, p. 13).

Trazer à tona essas questões toca, enfim, na construção da evidência, o que, podemos dizer, é um lugar sensível e frutífero de observação dos mecanismos ideológicos e do trabalho discursivo do silêncio. Deslocando a discussão sobre a colagem do campo das Artes Visuais para o do discurso, as noções de heterogeneidade, fragmentação, descontinuidade, nonsense (o não-sentido) indicam um trabalho nos limites entre o dizível e o indizível, ou, ainda, o figurável e o infigurável.

No campo próprio da Teoria da Arte, noções como as de heterogeneidade, fragmentação e descontinuidade intervêm como categorias pertinentes à historiografia dos trabalhos artísticos canônicos, apontando as regularidades e rupturas desses (como denota a “escandalização” do público diante das obras de Manet). No campo discursivo, essas noções se tornam interessantes lugares de interrogação, pois implicam, consigo, outros sentidos. Dessa forma, o que seria a homogeneidade da pintura em oposição à heterogeneidade da montagem? A continuidade diante da descontinuidade? O que é aquilo que faz sentido, se há aquilo que nega o sentido (o nonsense)?

Em uma reflexão sobre a produção dos sentidos como se pratica neste trabalho, observar essa articulação dizível e indizível, sentido ou não-sentido, figurável e infigurável é dar a ver os processos parafrásticos e polissêmicos (ORLANDI, 2020a) – a injunção ao “mesmo” e ao

“diferente”. Orlandi (2017b, p. 167) difere o não-sentido do sem-sentido, afirmando que primeiro “[...] em uma relação com a memória discursiva, é o irrealizado, aquilo que ainda não faz mas pode vir a fazer sentido”. Enquanto o sem-sentido, “[...] resulta de um esgotamento, de processos pelos quais as coisas perdem o sentido ou simplesmente não fazem sentido”. O irrealizado do não-sentido parece indicar os movimentos da polissemia do artístico, sobretudo nas peças artísticas que mobilizam terrenos da memória afetados por processos de silenciamento – como será desenvolvido mais adiante.

Neste momento, é pertinente pensar a técnica da colagem a partir de uma perspectiva discursivamente mais fortemente.

Novamente, recorreremos à noção de gestos de interpretação para recolocar a entrada discursiva na questão da colagem: a imagem é a materialização de sentidos; por sua vez, de gestos de interpretação. E, como imagem, ela também é exposta ao olhar e a outros gestos de interpretação. Observar a imagem a partir da análise de discurso, pois, convoca outro posicionamento teórico.

De perspectiva diferente da semiótica, para qual o objeto de análise é o signo, a AD considera, justamente, o discurso: lugar de inscrição de sentidos, efeito de sentido entre interlocutores (COSTA, 2018). Dizer da imagem é dizer de uma construção que não se explicita no visível, mas que também faz parte de seu processo de constituição e significação. Nesse sentido, Costa (2018, p. 361) difere o visível do visual, considerando o primeiro como aquilo que “[...] se vê, na ordem de uma pretensa transparência, como evidente”, e o visual como aquilo que “[...] vai além do que se vê, que é da ordem do processual, mas que deixa vestígios da memória discursiva no visível”. Ainda, segundo a autora: “Daí decorre a possibilidade de analisar a construção discursiva dos referentes da imagem, considerando que toda imagem está em relação com o que nela não está” (COSTA, 2018, p. 361).

Dessa maneira, uma colagem não é analisada como a articulação entre uma forma e um conteúdo, um significante e um significado, ou como a representação de um objeto. A natureza da colagem inclusive expõe uma fragmentação imagética que torna penosa a busca por uma univocidade do objeto representado, ou seja, do referente.

A colagem torna visível o processo de montagem de uma imagem a partir de outras: uma miríade de imagens se sobrepõe e justapõe para formar a obra colagem. O que significaria expor uma multiplicidade de referentes? Ou expor a multiplicidade de sentidos que convivem e se impõem na construção discursiva de um referente?

É ainda possível dizer que esta técnica torna visível o trabalho do “[...] sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações” (PÊCHEUX, 2015b, p. 51). Dá um lugar material para este trabalho se espacializar.

Em outras palavras, é possível dizer que a colagem é materializada por sentidos que se *mostram* derivas de outros sentidos; imagens explicitamente criadas a partir de outras imagens. Há aí um gesto de não-apagamento de uma memória já-figurada. Mesmo que nem todos os elementos utilizados na montagem sejam de fato imagens já-artísticas – por exemplo, ao introduzir pedaços de jornais, papelão, cordas etc. –, o enquadramento da colagem permite uma estetização desses detalhes que compõem a totalidade da imagem final. Com isso, o recortar e o colar são gestos que tornam artísticos todos os objetos em cena.

Porém, cada colagem tem a sua própria relação com a história, seu próprio trabalho de memória, sua própria constitutividade na conjugação com a exterioridade. Não é de nosso interesse aqui é teorizar sobre a colagem enquanto uma técnica artística, mas sim desenvolver uma descrição de como se dá o seu trabalho discursivo.

Dessa forma, colocamos que toda colagem é a materialização dos seguintes gestos, a nível do visível: imagens, como toda matéria significativa, instauram pontos de deriva, os quais permitem a criação de uma nova imagem que unifica todos os fragmentos e que não apaga essa heterogeneidade. Ela não dissimula, portanto, a multiplicidade de vozes que a constitui (a polifonia). Ou, ainda, a multiplicidade de imagens que a constitui. O que não significa dizer que não haja injunção ao efeito de unidade e de completude, como será desenvolvido a seguir a partir de considerações sobre a função da autoria. Toda prática de linguagem se inscreve em uma tensão entre dispersão e unidade – a dispersão do discursivo e a unidade do texto (ORLANDI, 2020a). Um processo de discretização do silêncio. No entanto, é importante enfatizar que esta técnica se afilia a outras formações discursivas acerca do trabalho figurativo, e que, em decorrência disso, é necessário um deslocamento das noções de referencialidade e representação (SOUZA, 2001).

2.2 Colagens em @reliquia.rum: presença e ausência, no silêncio

Após este percurso generalizado sobre a colagem e sua especificidade técnica e discursiva, miramos nas colagens do projeto @reliquia.rum. Os trabalhos imagéticos presentes no perfil de *Instagram* são colagens digitais, e tais colagens, diferentemente daquelas de Braque e Picasso, são criadas em uma superfície computacional. Na superfície da tela na máquina, as imagens funcionam de outra maneira. De certa maneira, são reduzidas à matéria mínima que as constitui: cor, traço, limites, pixels; visualidade. Perdem-se algumas das propriedades que a

colagem tem na sua modalidade não-digital, como o relevo, o cheiro, o som do toque, cujo tato pode percorrer as cisões de um fragmento ou outro. A artesanaria dos materiais. De forma ainda mais radical, a colagem digital, assim como todas as imagens computacionais, pode ser modificada em tamanho, cores, filtros etc., sem que isso tenha uma consequência para a primeira “versão” da imagem, que pode sempre ser armazenada em seu formato original. Sobre essa particularidade da colagem digital, Iwasso (2010) tece as seguintes considerações:

[...] recortar e colar, as ações que estão na origem da colagem, adquirem outros significados operativos. Não se trata mais de tirar de um lugar e acrescentar em outro, modificando ambos; desmaterializada em código, a imagem digital permite uma infinidade de modificações simultâneas e, mais importante, reversíveis. A esse *cut/paste* elementar em qualquer interface atual, soma-se uma extensa gama de operações pré-programadas – *readymade* neste sentido – adaptadas de outras esferas, como a fotografia, o cinema, o vídeo, e mesmo a pintura (cujos efeitos são comumente emulados em softwares gráficos). (IWASSO, 2010, p. 48).

O autor ainda define a imagem digital como “tradução visual de um código numérico” (IWASSO, 2010, p. 50), e ressalta que o acesso às imagens pelo computador torna as imagens indistintas, de maneira que qualquer tema possa ser combinado. Tais características do digital mencionadas pelo autor apontam a visualidade reversível e pouco artesanal das imagens em rede (ou demandam uma ressignificação do artesanal), explicitando como as formulações computacionais colocam questões ao artístico em termos de propriedade, materialidade, autoria, dentre outras discussões. Há uma distinção essencial entre peças artísticas digitais e aquelas constituídas no tátil, uma vez que a intervenção do software, dos navegadores, das ferramentas de busca, dos bancos de imagens, dentre outras funcionalidades do digital, são parte integrante daquelas. Nesse sentido, a reversibilidade do processo de montagem no digital não tem correspondente no trabalho artístico artesanal. No entanto, a imaterialidade, no sentido trazido por Iwasso (2010), que considera a forma material do código no digital – sua natureza numérica – é o que justamente constitui a materialidade (discursiva) da composição artística digital. E nesse sentido, a programação de funções, como um gesto também do sujeito, pode intervir como um deslocamento de sentidos: a automatização, portanto, não coincide com o congelamento da possibilidade de polissemia. A polissemia opera, neste caso, de outro modo.

Um exemplo disso são os *readymade*, mencionado por Iwasso (2010). As peças *readymade* foram trazidas por Marcel Duchamp no início do século XX, e consistiam em objetos não-artísticos que eram significados como artísticos:

Buscando uma alternativa à representação de objetos na pintura, Duchamp começou a apresentar os próprios objetos como arte. Ele selecionou objetos produzidos em massa, comercialmente disponíveis, muitas vezes utilitários, designando-os como arte e dando-lhes títulos. “Readymades”, como ele os chamava, interrompeu séculos de

pensamento sobre o papel do artista como um habilidoso criador de objetos artesanais originais. (MARCEL..., MOMA Learning, n. p.)³³

A presença dos *readymade* na arte coloca interrogações sobre os limites entre o artístico e o não-artístico que também fazem parte dos embates sobre a colagem. De uma forma diferente, a confecção da colagem pode estetizar os elementos não-artísticos, transformando-os em peça artística. Isso parece se tratar de um processo que também traz interessantes questionamentos à função de autoria na arte. E por isso, às possibilidades de deslocamento no interior das injunções institucionais e suas relações de força no artístico. Os *readymade*, assim como a colagem, tornam explícito esse processo artístico de se aproveitar de pontos de deriva da imagem (ou do objeto) para torná-la outra coisa, mesmo que ela já estivesse “pronta” (*already-made*). Pinturas, fotografias, filmes, dentre outras matérias *readymade* (já-artísticas), como menciona Iwasso (2010), podem ser combinadas, sobrepostas, justapostas e transformada em um outro artefato.

Com essas especificidades expostas, convém então nos aprofundarmos no que é @reliquia.rum no seu trabalho de tessitura de memória. Nas colagens de Ramon Navarro, como já trazido, inscreve-se a história de “uma epidemia no Brasil”, construindo-se relicários, memórias, lembranças.

Contudo, a regularidade das discursividades de @reliquia.rum também se constitui nas nas imagens de mulheres presentes nas imagens e evocadas nas textualidades verbais das legendas que as acompanham. Essa regularidade não é explicitamente enunciada como parte do projeto, todavia, é observada como repetição nas mais de 250 publicações. Discussões sobre o porquê de o projeto dar ênfase a mulheres podem ser lidas nos comentários, muitas vezes com intervenção de Debora Diniz, mas tal “porquê” não é exposto nas legendas das publicações. Portanto, essa ausência trata-se de uma regularidade que produz sentidos, o que se observa por esses questionamentos. O foco da análise é observar a regularização das ausências para além da perspectiva do formal, de escolha estilística, porque se trata de uma repetição que produz sentido na sua relação com a historicidade. Como coloca Orlandi (2020b, p. 48), “o repetível a nível do discurso é histórico e não formal”. Desse modo, as regularidades do perfil se embasam num determinado recorte da memória discursiva, atualizando dizeres. E trata-se de uma pergunta fundamental que se impõe também a esta pesquisa: por que mulheres?

³³ No original: “Seeking an alternative to representing objects in paint, Duchamp began presenting objects themselves as art. He selected mass-produced, commercially available, often utilitarian objects, designating them as art and giving them titles. “Readymades,” as he called them, disrupted centuries of thinking about the artist’s role as a skilled creator of original handmade objects.”

Para além de buscar a resposta a esta questão, interessa observar como ela toma corpo nas colagens e nas legendas das publicações, mas também nos comentários dos leitores-usuários da página: por que, ao se dizer da morte de uma mulher por covid-19, não se diz seu nome? Por que seu rosto não é manifestado? Essas questões são corpo de interpretações, materializadas em forma de indagação: “reclamam sentidos”.

Poder-se-ia buscar conclusões pragmáticas a essas duas últimas questões, como, por exemplo, as implicações jurídicas que a divulgação desses dados pode gerar, ou ainda acolher a versão de que o anonimato foi primeiramente mantido pelos obituários e jornais, o que impossibilita a divulgação pelo perfil. Mas o silêncio permanece, instigando outros questionamentos. Observa-se a seguinte publicação, do dia 1 de abril de 2020:

Recorte 5: publicação de 1 de abril de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-dGmIjlgJ9/>>. Acesso em: 16 set. 2022.

A imagem é de uma mulher branca, com um vestido marrom, carregando uma mala, ao lado de um trilho por onde passa um trem a vapor. A locomotiva aponta para um lugar que também parece ser a direção do olhar da mulher da imagem. Enquanto o trem, o trilho e a paisagem estão em um tom sépia, como uma fotografia preto e branco que se tornou amarronzada, a mulher e sua mala tem pigmentos coloridos, apresentam mais nuances de cor. Um vestido marrom com botões, uma mala antiga e um pouco gasta com uma alça única, e um chapéu grande com flores coloridas. O rosto da mulher, a gola de seu vestido e o chapéu

parecem um pouco de destacar do corpo que carrega a mala: a cabeça é um pouco menor do que o restante do corpo, e os traços do rosto e dos cabelos, suavizados, dão a ver que se trata de um desenho ou pintura, e não de uma fotografia recortada. Há uma presença da cor marrom, e de seus tons, que predomina sobre a imagem.

No texto da postagem, lê-se: “Ela foi a primeira de Minas Gerais a morrer. Houve mais segredo que o anonimato das estatísticas. Ela foi só apresentada como ‘idosa’”.

O texto marca um caráter fundador da morte dessa mulher para o estado: “A primeira de Minas Gerais a morrer”. Uma morte sem complemento, nesse caso, mesmo que a causa tenha sido as complicações da covid-19. A mulher dessa colagem é “A primeira a morrer”. Outra indeterminação presente é a da voz que diz de que se tratava de uma idosa – quem disse? O não dito que ressoa nesse enunciado é do discurso sobre a pandemia, nos obituários, jornais, meios jornalísticos, em que o sujeito anônimo não tem sua história contada, apenas descrito por determinados marcadores. Dessa mulher em específico, pouco se divulgou a não ser de que se tratava de uma idosa. Dessa forma, os sentidos de antigo se presentificam, não apenas no texto, mas também na colagem que explicita uma cena que não parece contemporânea. A mulher com seu chapéu também parece destacada desse enquadramento antigo, com sua feição serena e com adereços coloridos. Sua presença é da ordem da pintura e do desenho, traçada à mão, e não da captura fotográfica.

A idade avançada foi comprovada como uma das condições para se desenvolverem quadros mais graves do coronavírus, o que justificou as diretrizes de saúde pública para priorizar a vacinação nas faixas etárias mais avançadas, bem como outros cuidados para a prevenção e o tratamento dos idosos durante a pandemia³⁴. Dessa forma, se naturalizou dizer da idade avançada de uma vítima de covid-19 como uma forma de explicar sua mortalidade. A ausência de outras informações sobre essa vida que se perde traz um efeito de silenciamento. Afinal, a ritualização da morte implica rememorar toda uma vida. Uma vida, ao não “poder” ser falada, a não ser por aquilo que a ceifou, é empobrecida de sentidos. Há, nesse movimento, um apagamento do que o sujeito foi e poderia ter sido, um estancamento do exercício de narrativizar a vida, próprio do luto. No discurso dos obituários, o sujeito morto em decorrência da covid-19 é reduzido ao mais biológico de seu corpo – sua idade, suas comorbidades, sua capacidade respiratória. Aquilo a ser manipulado e observado nos hospitais, e posteriormente a ser lacrado e enterrado sem a presença dos familiares no momento do sepultamento.

³⁴ Observatório de Evidências Científicas covid-19, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://evidenciascovid19.ibict.br/index.php/category/sintomatologia/sintomas-em-idosos/>> Acesso em: 22 set. 2022.

Dessa forma, várias instâncias do silêncio e do silenciamento – como será explicitado mais adiante – dão corpo às textualidades de @reliquia.rum. E de uma maneira que torna visível como o político também se presentifica na morte e nos eventos que a acompanham – dizer da morte, observar seus efeitos, chorar a morte, contar a vida e até imaginar o passado. Teria essa “primeira mulher a morrer” de Minas Gerais viajado de trem sozinha alguma vez? Teria ela conhecido o trem a vapor, ou usado um chapéu com flores vermelhas e amarelas? Para onde seu olhar costumava mirar? No trabalho de Navarro, a vítima cuja vida foi reduzida à sua característica de “mulher” e de “idosa” (ou de principiante das mortes em seu estado) se metaforiza em um corpo viajante, jovem, bem trajado. Um corpo com um futuro, uma mulher cuja existência também não se absorve ao seu entorno envelhecido. É colorida, e não parece ser daquele lugar.

No seu trabalho sobre o silêncio, Orlandi (2007) o observa como matéria significante, ou seja, como o silêncio é fundante e se inscreve nas práticas discursivas na relação entre o dizer e o não dizer. Apesar disso, há a política do silêncio, no sentido de que essa relação entre o dito e o não dito se constitui na história, assegurando a estabilização dos sentidos. Em outro trabalho, a autora considera o político “[...] enquanto relações de força que se simbolizam, ou em outras palavras, o político reside no fato de que os sentidos têm direções determinadas pela forma de organização social que se impõe a um indivíduo ideologicamente interpelado. [...] (ORLANDI, 2005, p. 34).

Segundo a autora, essa relação entre o dito e o não dito na política do silêncio diz respeito ao “poder-dizer”, produzindo um recorte entre o que diz e o que não se diz. Dessa forma, a política do silêncio se “[...] define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). O que recorta o dizer pertinente daquele que assim não o é, no entanto, não é pragmático, mas é investido de uma materialidade histórica e regulado por relações de força. O silêncio e o silenciamento, portanto, no discurso não são de ordem empírica, pois, discursivamente, se presentificam nos gestos e se flagram nos efeitos de sentido.

Da mesma forma, os cuidados sanitários que se impuseram com a pandemia e as mudanças nos ritos fúnebres trazem consequência para a subjetividade de todos aqueles que sofreram uma perda pela covid-19. Abrahão e Sousa (2022), em um de seus trabalhos sobre o projeto @reliquia.rum, reflete que:

Quando morrer torna-se empilhamento de cifras e estatísticas, contabilizadas em gráficos, curvas e previsões de cálculos, quando a morte reduz-se a um número em série de milhares, ocorre uma ruptura no sentido estabilizado sobre morrer, velar e enterrar. Aí nessa quebra, “uma nova série” pode redobrar-se a produzir efeitos.

Quando os caixões não podem ser considerados urnas a guardar a história de um sujeito que se foi (e dos vários que restaram), algo dos sentidos sobre estar vivo se recoloca, desajustando o campo da constituição dos dizeres. Quando o corpo morto deixa de ser nomeado como portador de traços singulares com nome e rosto, como corpo a ser cuidado e preparado para a despedida final, como corpo motivo de saudade e como corpo tela a ser vista e tocada com dor pelos que ficaram, a repetição dos sentidos estabilizados para o luto cessa e, diante do impossível dizer o repetível, outros efeitos entram em cadeia. Naturaliza-se apenas o efeito do contágio, da contaminação e da doença causados pelo vírus, tornando o corpo um objeto a ser eliminado rapidamente, desaparecido e abjeto. (ABRAHÃO E SOUSA, 2011, p. 197).

Desse modo, a pandemia impôs a naturalização da morte. Ao mesmo tempo em que a mortes se massificaram, acresceram-se também os sepultamentos sem singularidade. O acontecimento de um óbito durante uma pandemia já se inscreve na iminência de seu esquecimento, na probabilidade de se tornar um entre tantos outros óbitos, generalizando os sujeitos afetados. E o que o perfil @reliquia.rum também toca com seus trabalhos é a questão da divulgação dessas mortes, expondo como o político também se inscreve nesse recorte entre o dizer os nomes e o não dizer, entre mostrar os rostos e o não mostrar.

Orlandi (2014, p. 9) também define a narratividade em seu funcionamento discursivo como “[...] ligado ao interdiscurso e aos efeitos dos processos de individuação do sujeito-que-conta”. Na colagem, a mulher ganha um rosto e um corpo, e de certa forma, também uma história. Nesse caso, a narratividade não parte do “sujeito-que-conta”, pela impossibilidade de o sujeito morto se contar, mas dos sujeitos que se investem simbolicamente no interdiscurso para imaginar história, corpo e horizontes para a vítima de coronavírus. Independente de se se trata de sua “verdadeira” história, explicita-se um trabalho de memória que torna visível o que foi colocado em silêncio. Ou, em outras situações, em que as histórias entram em necessidade de anonimato, o que foi escondido.

Nesse processo, o ponto de ancoragem da metáfora (PÊCHEUX, 2014a) é um corpo feminino: o significante que permita a deriva dos sentidos, o processo de uma mulher se tornar outra. Para Orlandi (1995, p. 38): “O silêncio é, em suma, a possibilidade do dizer vir a ser outro”. Com isso, é possível dizer que a matéria do silêncio e do silenciamento dos obituários, da divulgação pública da morte da primeira vítima da covid-19 em Minas Gerais, se metaforizaram em uma imaginação da vida, que não se prende à evidência dos fatos.

Não importa que a colagem remeta à vida da mulher que já foi jovem e que a postagem evoca, mas sim que, havendo relações de sentido, a colagem explicita o poético e o artístico no trabalho com o luto: dando presença à ausência. A ausência, ainda, pode se corporificar com diferentes contornos: o silêncio, o sigilo, a falta etc.

Essas colagens então não são publicações sem-sentido (nonsense), em que o sentido se saturou e se esgarçam as possibilidades de identificação, como afirma Orlandi (2017a).

Tampouco trabalham no não-sentido, em que o sentido ainda se coloca no lugar do irrealizado. O corpo feminino permite a metaforização e a relação de sentidos entre uma mulher ausente e uma (imagem de) mulher presente na colagem. Um, morto em decorrência de contaminação pelo vírus, vira outro, um corpo colorido destacado da paisagem sépia.

Enquanto a ausência de informações sobre as vítimas na divulgação de sua morte pode lida como uma garantia de sua privacidade, uma maneira de proteger sua família das consequências que isso pode ter, a ausência dessas informações tem efeitos de silenciamento – o que se explicita no texto de Diniz e nos comentários: “Houve mais segredo que o anonimato das estatísticas”, “apresentada só como idosa”, “Mas, ela era mais que um número”. Nesses dizeres das publicações, ecoam as formas e os efeitos do apagamento do sujeito. Na legenda de Diniz, o discurso dos jornais é evocado para que sejam contestados seus apagamentos. Um gesto de réplica às práticas discursivas dos obituários, que joga luz nas palavras utilizadas (ou não) e desnaturaliza sua esperada objetividade. Afinal, a quem serve a objetividade jornalística? O discurso é a materialidade da ideologia. Como coloca Pêcheux (2015a, p. 273), “No terreno da linguagem, a luta de classes ideológica é uma luta pelo sentido das palavras, expressões e enunciados, uma luta vital por cada uma das duas classes sociais opostas que têm se confrontado ao longo da história”. Dessa maneira, a linguagem encontra-se nessa luta, e em @reliquia.rum o jornalístico é indagado em sua prática languageira.

Nos comentários dessa publicação, observa-se uma discussão sobre esse silenciamento:

Recorte 6: Comentários na publicação de 4 de abril de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-dGmIjlgJ9/>>. Acesso em: 2 dez. 2021.

Nesse recorte, estão alguns comentários e suas respostas, alguns feitos pela própria página. Nele, manifesta-se uma disputa para os sentidos do perfil. Entre o questionamento sobre o sigilo dos nomes e dos dados e um questionamento sobre o intuito da página, os sentidos se dispersam. Quem silenciou primeiro: a autora da página, os quadros estatísticos do Ministério da Saúde, ou os jornais etc.? Quem não divulga esses dados e por quê? Quem entendeu “perfeitamente o propósito”?

No início da pandemia, “testar positivo” para covid-19 era um estigma, e ocasionou casos de exclusão social, linchamento, dentre outras violências. A hostilidade também se direcionava a profissionais da saúde, que eram acusados de “passar doença” para a população, e casos de agressão foram relatados no metrô da cidade de São Paulo³⁵, por exemplo. Nesse sentido, outra usuária intervém: “Só quero pontuar que a divulgação dos dados das mulheres

³⁵ GUIMARÃES, L. Coronavírus: profissionais de saúde relatam hostilidade no transporte público de SP, **BBC News Brasil**, 20 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-51983987>>. Acesso em: 7 mai. 2023.

testadas positivas é um desastre para suas vidas, além de ilegal”. Na direção da interpretação dessa usuária, o anonimato é uma forma de cuidado.

Esse recorte explicita a presença desconcertante do silêncio, que se multiplica em uma ausência historicamente investida: sigilo, silenciamento ou cuidado? Em outro comentário, o perfil é “relicário precioso, tal como uma caixa de joias de alguma gaveta de um camarote de algum navio naufragado”. Em outros, emojis com buquê de flores, de mãos em prece e corações, rostos chorando. Todos, enfim, são formulações em relação ao texto de Debora e a imagem de Navarro, fazendo ecoar o fugidio dos sentidos que elas convocam: “E sempre haverá gente questionando...”. No comentário feito pelo perfil @reliquia.rum em resposta a um dos usuários, indaga-se o porquê de alguns mortos ganharem “nomes e fotografias”, enquanto outros permanecem anônimos.

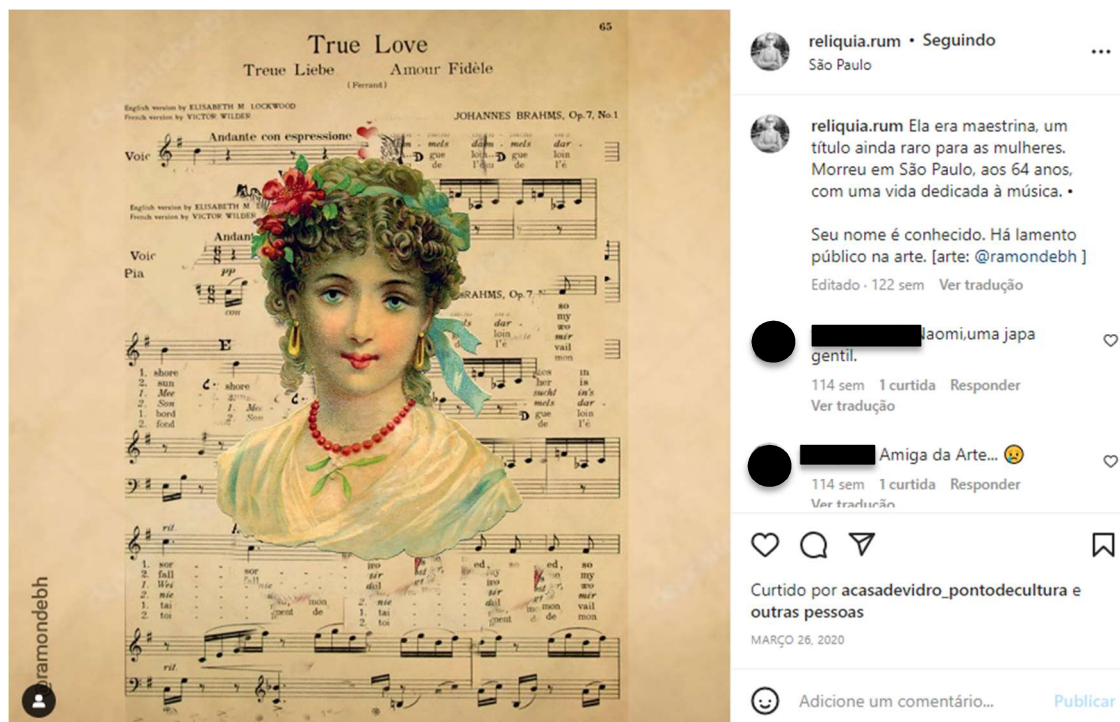
A disputa que aí se observa parece indicar aquilo que Orlandi (2012) nomeou de “sentidos em fuga”. Para além da polissemia e a sua “simultaneidade de movimentos distintos em um mesmo objeto simbólico”, os sentidos em fuga se dão na tensão desses movimentos, em que eles podem ser “[...] contrários, contraditórios, divergentes” (ORLANDI, 2021, p. 13). A fuga, aqui, é definida como “[...] forma complexa de composição polifônica (polissêmica?) com base em um tema que é apresentado sob várias formas” (ORLANDI, 2021, p. 13). Como efeito do silêncio, na polissemia “em fuga”, os movimentos distintos não apenas convivem, mas são “[...] pressionados, explosivos, manuseados com cautela, deixando uma parte ao silêncio” (ORLANDI, 2012, p. 19). É o que se observa nos comentários em @reliquia.rum: o funcionamento polifônico da materialidade digital colocando dizeres em fuga.

Retomando a afirmação de Orlandi (1995), os sentidos funcionam como se constituem, como se formulam e como circulam: significam consistentemente na conjugação material desses momentos. A publicação em rede social de @reliquia.rum, por sua dimensão técnica que reúne diferentes textualidades do sentido – imagem principal, texto-legenda, comentários, emojis, hiperlinks, avatares, nomes de usuário, etc. –, é em si uma composição em diferentes camadas, como a colagem. E produz sentidos consistentemente no funcionamento dessa composição heterogênea, de diferentes empregos da autoria, em diferentes bases linguísticas: visuais, verbais, técnicas, etc. Paveau (2021, p. 119) denomina de *compósito* aquilo que, no digital, “[...] se constitui por uma mistura entre o linguístico e o técnico”, por exemplo, os hiperlinks. Com efeito, a natureza das postagens em rede é compósita. Não apenas pelo hibridismo de suas funções, mas pelo funcionamento discursivo que essa base heterogênea possibilita, que funciona de forma explicitamente polifônica. Diferentes dizeres se corporificam, partindo de diferentes posições-sujeito no espaço compósito da publicação. É

oportunizado, assim, o “trabalho do sentido sobre o sentido”, a sobreposição de gestos – do autor-artista, da autora-escritora, dos autores-usuários – instados à interpretação. O funcionamento discursivo da colagem não se restringe à matéria visual.

Em outro trabalho, do dia 26 de março de 2020, desnaturaliza-se outra questão que se normalizou acerca da morte por covid-19:

Recorte 7: publicação de 26 de março de 2020



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-NdAflhvKP/>>. Acesso em: 19 set. 2022.

Nesta colagem em questão, aparece outra ilustração feminina e branca. Como um camafeu, vê-se apenas seu busto, em uma imagem sobreposta à imagem da primeira página de partitura da música “Treue Liebe”, de Johannes Brahms. O papel da partitura é envelhecido e a mulher se encontra no centro dela. No texto da publicação, lê-se: “Ela era maestrina, um título ainda raro para as mulheres. Morreu em São Paulo, aos 64 anos, com uma vida dedicada à música. Seu nome é conhecido. Há lamento público na arte”.

Nessa publicação, ressaltou-se o caráter público da morte dessa mulher. Há informação sobre sua profissão e seu pioneirismo no seu campo de trabalho. E por fim, a informação de que seu nome é famoso e que o lamento é compartilhado. Nos comentários dessa publicação, o nome da mulher é diversas vezes mencionado: a da maestrina japonesa Naomi Munakata, que há anos esteve à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Ainda assim, no corpo da publicação, manteve-se seu anonimato e a não-exposição da sua imagem, seu corpo então

emprestando um corpo de colagem, o busto de uma mulher com cabelos encaracolados, adornado com fita e flores, com um colar de miçangas. Acima de seu rosto, o título da composição em inglês: “True Love”. Poder-se-ia confundir o rosto da mulher com o da musa da canção, que “paira” sobre sua composição, aquela a quem o eu-lírico se refere, seu “verdadeiro amor”. A mulher da colagem, no entanto, empresta corpo não a quem inspira a canção, à musa, mas a quem a conduz, à maestrina.

O que se normalizou com a covid-19 seria certa igualdade de condições, a nível social, para a mortalidade. Morrem pessoas ricas e famosas, mas também pessoas pobres e anônimas. Embora morram pessoas de todas as classes sociais devido à covid, com essa afirmação se apaga a grande diferença de proporção da mortalidade entre as classes, e também pelos fatores raciais e de gênero. Mas além da mortalidade, há também uma desigualdade no “lamento público”. O que torna uma morte digna de lamento, digna de um espaço no noticiário para o seu anúncio? Naomi Munakata, de certa forma, teve sua vida contada nos noticiários na ocasião de seu falecimento, diferentemente de muitas mulheres vítimas de covid-19. Dessa forma, o gesto de @reliquia.rum de não dizer o nome e não mostrar o rosto da maestrina, mesmo que esses sejam conhecidos, a inscreve na história da página, de maneira a não reforçar a dissimetria que há na lamentação pública. E com isso escancara a falsa igualdade que o coronavírus produz com seu contágio, demonstrando como o político se textualiza até no momento do anúncio da morte, determinando o que deve e não se deve “poder-dizer”.

O recorte entre dizer e não dizer, da política de silêncio, demonstra como as relações de força e poder são parte do funcionamento do discurso em sua constituição, não se configurando como algo apenas situacional. Compreender como esse recorte se estabelece é, pois, uma forma de observar como o silêncio não consiste em uma ausência improdutiva da linguagem, mas uma matéria com sua consistência própria, a qual não se confunde com a dos sentidos (ORLANDI, 2007). Observar o funcionamento do silêncio é possível através de suas pistas no discurso, indiretamente, pois sua natureza não é a da demonstração. Segundo Orlandi (2007, p. 55), para esse esforço é necessário “[...] deslocar a análise do domínio dos produtos para o dos processos de produção de sentidos. [...] fazer apelo à interdiscursividade, trabalhando com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos”.

O terreno do poder-dizer, que se entranha na produção de sentidos e recorta o silêncio, tem, portanto, uma direção e essa é sua natureza política. Enquanto o silêncio fundante é aquele que garante a movimentação dos sentidos, o silenciamento (o silêncio em sua dimensão política) é aquele que atesta que “Dizer e silenciar andam juntos”: “[...] uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar, mas de fazer dizer ‘uma’

coisa, para não deixar dizer ‘outras’” (ORLANDI, 2007, p. 53). Isso consiste em um recorte no dizível, um gerenciamento dos sentidos, que delimita os sítios significantes e permite a identificação com as formações discursivas. No discurso, o sujeito é vocacionado para a univocidade dos sentidos e à sua própria unicidade, e isso, contraditoriamente, já os expõem ao equívoco da linguagem – o trabalho do silêncio. Para Orlandi (2007, p. 17), por fim, “o funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o ‘um’ e o ‘múltiplo’, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia”.

A esse respeito, elegemos discutir o trabalho da autoria como uma especificidade nesses processos de produção da linguagem, para posteriormente analisar os gestos de autoria que se superficializam em @reliquia.rum. Com isso, pretendemos observar como a autoria é investida de um trabalho com a historicidade que coloca o sujeito em um espaço especialmente determinado pelas relações de força. Acarreta-se assim observar a relação dito e não dito e o papel do silêncio em sua dimensão política.

2.3 Entre a interpretação e a autoria: figurar ausências

Como já mencionado neste trabalho, o gesto de interpretação é o que dá corpo ao discurso, o ato a nível simbólico (PÊCHEUX, 2014a) que situa a linguagem na sua relação entre a estrutura e o acontecimento, entre a base comum da língua e o equívoco da história. Toda produção de linguagem é um gesto de atribuição de sentidos, sendo o sujeito sempre convocado a interpretar. Ainda que essa prática seja corrente e fundamental do sujeito, há, no entanto, nuances históricas que determinam esses gestos e sua relação com a memória discursiva. Em seu trabalho *Discurso e leitura*, Orlandi (1988, p. 77) propõe a introdução da noção de autoria como uma das funções enunciativas do sujeito, na qual, a autora a sugere, na esteira de Michel Foucault, como o “[...] princípio do agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações”. Projetar-se nesse princípio tem, portanto, consequências em uma relação com a linguagem e a interpretação, pois é a função que o “*eu* assume enquanto produtor de linguagem”. Para Orlandi (1988, p. 77), a função da autoria é a dimensão do discurso para o sujeito que mais está “[...] submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares”.

É possível, pois, afirmar que um texto expõe o desempenho da função da autoria e se mostra um lugar de inscrição do sujeito e de sua relação com a exterioridade, sendo assim um terreno privilegiado para se observar também a dimensão política do silêncio. Em outro trabalho sobre a função autor, Orlandi (2020b) traz considerações sobre a consistência da autoria como um evento discursivo:

A nosso ver, a função de autor é tocada de modo particular pela história: o autor consegue formular, no interior do formulável, e se constituir, com seu enunciado, numa história de formulações. O que significa que, embora ele se constitua pela repetição, esta é parte da história e não exercício mnemônico. Ou seja, o autor, embora não instaure discursividade (como o autor "original" de Foucault), produz, no entanto, um lugar de interpretação no meio dos outros. Esta é a sua particularidade. O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele escreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer. Porque assume sua posição de autor (se representa nesse lugar), ele produz assim um evento interpretativo. (ORLANDI, 2020b, p. 71)

Essa inscrição do autor em uma “história de formulações”, de maneira a construir um lugar de interpretação particular, um evento interpretativo, demonstra também o trabalho dos esquecimentos como definidos por Pêcheux e Fuchs (2014). Isso porque o autor necessariamente “[...] se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim”. (ORLANDI, 2020b, p. 71). Para Orlandi (2020b), isso constitui a ordem significativa da língua, o seu real, em sua vocação para a sua univocidade. Ainda, pontua a autora, a forma de autoria se condiciona à forma-sujeito histórica do sujeito de direitos e deveres, o que o coloca em relação com a responsabilidade social.

A partir dessas considerações, voltamos ao silêncio e às questões que colocamos com este trabalho. Reconhecemos que os dizeres e as colagens do perfil @reliquia.rum passaram por um trabalho de autoria, colocando-o em relação com uma história de formulações e propondo um evento interpretativo. Apesar da injunção à coerência, à progressão e à unidade que implica no trabalho de autoria, é imperativo reconhecer como o artístico trabalha, por uma questão material, os limites das unificações do discurso. No artístico e no poético a polissemia intervém com consistência e legitima um lugar em meio a outras regiões do discurso. Dessa forma, a função autor na arte é exposta a coerções de outra natureza, produzindo outros efeitos de unidade e coerência – diferentemente daqueles prezados na autoria científica, jornalística, dentre outras –, mas ainda consiste em um direcionamento para o discreto. Essa especificidade do artístico na sua relação com o silêncio diz respeito, segundo Orlandi (1995), a uma consistência significativa estabelecida pelo homem e as diferentes linguagens:

Há, sim, uma necessidade do sentido que só significa pelo silêncio, e não por palavras. Pois bem, há uma necessidade no sentido, em sua materialidade, que só significa por exemplo na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. A noção de consistência significativa, que introduzimos mais acima, é fundamental para se entender a necessidade material das diferentes linguagens. Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros na pintura, outros na literatura, para que signifiquem consistentemente. E isso tem um efeito sobre o autor. (ORLANDI, 1995, p. 39-40).

Com as pistas deixadas pelo silêncio no discurso de @reliquia.rum, observamos como sua matéria é volátil e dispersa sentidos. Há várias dimensões do trabalho com o silêncio no perfil de Debora Diniz e de Ramon Navarro, a começar pelo trabalho das colagens em imagem. As colagens trabalham com o silêncio não porque são imagens artísticas, mas porque dão a ver um processo de intervenção do diferente, da polissemia, explicitando a volatilidade da interpretação sobre as mortes por coronavírus e a multiplicidade da memória destes acontecimentos. Desdobrando-se em arte, os sentidos da pandemia podem percorrer outras regiões do discurso. Há, no entanto, outras naturezas do silêncio em jogo: a política do silêncio, verificável na relação dito/não dito, se explicita nos textos de Diniz e nos comentários. E demonstram igualmente os efeitos de sentido produzidos pela publicação, sobretudo em relação aos dizeres que não estão presentes de forma explícita nesses enunciados (o discurso sobre a pandemia), mas que estão no interdiscurso e reclamam sentidos. As materialidades desses sentidos, no entanto, são múltiplas, e isso nos conduz a considerar os processos discursivos em @reliquia.rum com especial cuidado para não reforçar uma evidência de sua proposta.

Havendo “necessidade material” das diferentes linguagens, não é possível transpor os sentidos entre essas diferentes formas de linguagem. Poder-se-ia partir do pressuposto de que o perfil @reliquia.rum tem determinado objetivo: homenagear mulheres mortas por covid-19. Mas sintetizar o trabalho artístico em cena de tal forma pode apagar os gestos de interpretação (e sua incompletude) que formam os gestos de autoria. Mais do que reconhecer as regularidades do perfil e dar a ver uma proposta de autoria, interessa-nos mais atravessar a superfície do visível e observar como os sentidos são produzidos.

Em retorno às publicações que estão nos recortes 6 e 7, trata-se de textualidades comuns³⁶ pelo seu gesto de: 1) apresentar uma colagem (um tipo de imagem com todas as características que já apontamos aqui) com uma mulher trajada com adornos e vestimentas de um tempo anterior ao nosso; 2) evocar a morte de uma mulher no início da pandemia de covid-19 e fazer ecoar como essa morte foi dita. Tanto no caso da primeira mulher vítima do coronavírus em Minas Gerais, quanto no do falecimento da maestrina de “Nome conhecido”, mantém-se o anonimato e a divulgação de dados. Como essa ausência produz sentidos? Quando um dizer que se ausenta se torna um dizer silenciado e apagado – no sentido mais próximo de “censura”? Ou quando um dizer antes ausente se torna presente por sua evocação? O que traça

³⁶ Apesar de não trabalharmos todas as postagens do perfil, vale mencionar que essas regularidades estão presentes em todas as publicações que consistem em colagens. Na página também há publicações de divulgação do projeto, lives e recortes de textos escritos por Diniz.

o limite entre o dizer que se ausenta porque é, de certa maneira, indesejável, daquele que se ausenta porque foi interdito?

No âmbito da política do silêncio (ORLANDI, 2007) e suas duas formas (constitutiva e local), o silêncio constitutivo diz respeito ao fato de que, para “[...] dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as ‘outras’ palavras) [...]” (ORLANDI, 2007, p. 24). De forma mais situacional, o silêncio constitutivo tem um funcionamento anti-implícito, determinando os limites das formações discursivas. Já o silêncio local pode ser entendido como a censura, a forma mais explícita de silenciamento: calar, impedir a circulação pelo discurso. A censura funciona como “[...] interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas”, ou seja, “[...] proíbem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 76).

Nas imagens de @reliquia.rum a vítima da pandemia não se metaforiza nas imagens que são vistas nos jornais. O discurso se significa pela ausência. A memória da pandemia se evoca pela ausência. Por esse funcionamento, a pandemia pode ser significada de outras maneiras. Sontag (2003) afirma, no seu trabalho sobre as gravuras *As desgraças da guerra*, de Francisco de Goya, em que a guerra da Independência Espanhola é significada pelo sofrimento e não pelo triunfo: “Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidos: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo” (SONTAG, 2003, p. 40). O trabalho da figuração em Goya formula a guerra com outros sentidos, os quais tensionam o que estava estabilizado. E de maneira similar, as colagens de Ramon Navarro realizam esse deslocamento em relação à pandemia. Elas são “[...] um retrato em ausência: a morte sem os mortos” (SONTAG, 2003, p. 45).

Na seguinte publicação, a história de duas mulheres mortas por covid-19 – que não se conheciam – se enlaçam por um ponto em comum entre elas:

Recorte 8: Publicação do dia 8 de abril de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-uSp7ml6pW/>>. Acesso em: 21 set. 2022.

Nessa colagem são mostradas duas mulheres lado a lado, uma branca e uma negra. Suas imagens são fotografias em preto e branco recortadas, mostrando apenas a parte superior do corpo. O penteado de ambas mostra o pescoço com colar, denotando que se trata de uma moda (sofisticada, da alta sociedade) do início do século XX. Ao fundo azul escuro, está parte de uma circunferência roxa. O rosto de ambas é cortado no olho direito, de onde saem flores e borboletas.

Na legenda da publicação, lê-se: “A morte as aproxima pela profissão. Ela, a mais idosa, 72 anos, vivia em São Paulo. A outra, a mais jovem, 29 anos, vivia em Recife. Não se conheciam. Se juntaram no cuidado da pandemia. Eram enfermeiras”.

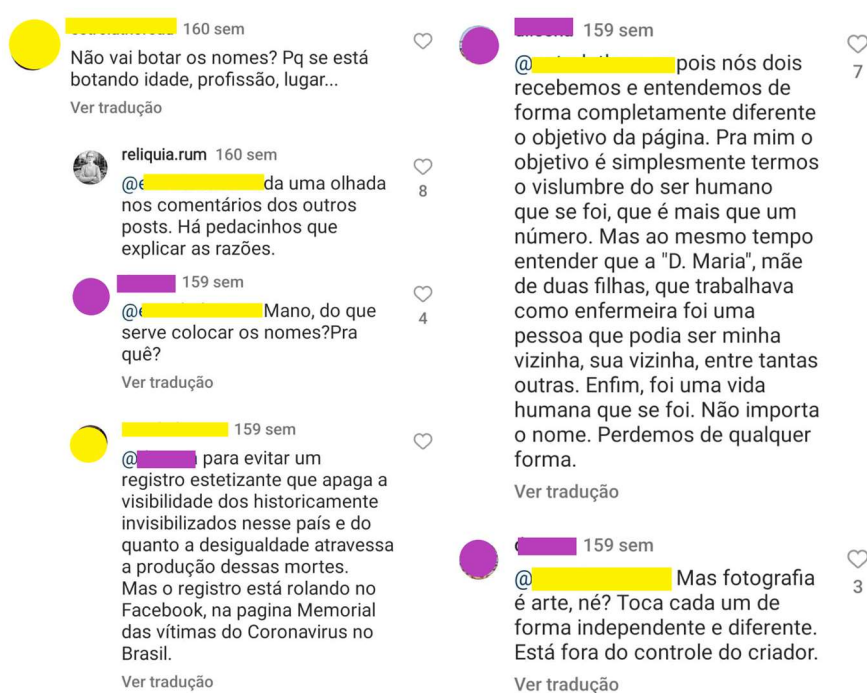
A publicação, portanto, reúne a morte de duas mulheres em diferentes lugares do país, de diferentes faixas etárias, traçando o elo a partir de suas profissões: a enfermagem. Nesse gesto, se explicita a possibilidade de alguns significantes – mulher, enfermeira, brasileira – de se corporificarem em uma imagem. É uma imagem que visibiliza uma divisão parcial do corpo feminino, fragmentando-o para dar espaço ao vegetal das plantas e ao voo das borboletas.

Nessa publicação se inscreve outro efeito da desigualdade de gênero que se agudizou na pandemia: a precarização do trabalho de mão-de-obra feminina. Apesar de estar na linha de frente de combate ao coronavírus, a enfermagem é um trabalho historicamente desempenhado por mulheres. Assim como a limpeza e a docência, a enfermagem é uma área concebida como uma extensão dos trabalhos feitos na esfera da reprodução da vida, o lar, realizados

majoritariamente por mulheres, o que fomenta uma naturalização das habilidades femininas como necessariamente ligadas a esses ofícios. Como efeito, a divisão sexual do trabalho acarreta na baixa remuneração dos ofícios desempenhados por mulheres, e principalmente mulheres negras. Com esse gesto de relacionar as duas mulheres na publicação, foca-se numa dimensão das mortes por coronavírus, aquela ligada ao trabalho das vítimas. Quanto mais exposição ao vírus, maior a chance de mortalidade; o que dá a ver o corpo feminino (e negro) como um corpo de risco não por uma questão biológica ou etária, mas sócio-histórica.

Em um movimento diferente daquele presente no recorte 5, em que a fotografia se faz paisagem da mulher-ilustração que segura a valise, aqui as duas mulheres são fotografias recortadas, e de si saem plantas e borboletas ilustradas. Aqui não se estabelece a relação de sentidos de que as mulheres não são daquele lugar, destacadas de sua paisagem, mas a de que o interior delas irrompe um material manufaturado, traçado à mão, de uma ordem pictórica. O que ainda é uma formulação diferente da mulher do recorte 7, que se sobrepõe à partitura e parece estar suspensa sobre o texto. A relação da ordem pictórica com a ordem fotográfica, no recorte 8, se tensiona não na sobreposição, mas no recorte do corpo das mulheres, abalando a unidade de seus corpos, dando a ver corpos que se dividem, se fragmentam, cujo interior se expõe. No seguinte recorte estão presentes comentários dessa publicação, a respeito da ausência de dados das vítimas:

Recorte 9: Comentários na publicação do dia 8 de abril de 2020



No recorte, lê-se uma conversa feita a partir de um comentário de uma usuária (em amarelo), que questiona por que as postagens não trazem nomes (“Não vai botar os nomes?”). Ela é respondida por Diniz (em comentário feito pelo perfil @reliquia.rum, e não seu pessoal), que a convida a ler comentários em outras publicações que explicam essa ausência. Em resposta ao primeiro comentário, um usuário (em roxo): “Mano, do que serve colocar os nomes? Pra quê?”.

A esse questionamento, a autora do primeiro comentário responde: “para evitar um registro estetizante que apaga a visibilidade dos historicamente invisibilizados desse país e do quanto a desigualdade atravessa a produção dessas mortes”. Nesse comentário, o trabalho com as colagens artísticas é lido como um “registro estetizante”, ou seja, superficial, que pode reforçar a invisibilidade histórica das vítimas de covid-19, uma vez que nas imagens não são trazidas fotografias dessas pessoas. O que, aliado à ausência do nome próprio, reforçaria esse efeito de invisibilidade do referente.

Em resposta, o usuário (em roxo) se opõe a essa percepção: “pois nós dois recebemos e entendemos de forma completamente diferente o objetivo da página”:

R9: “Pra mim o objetivo é simplesmente termos o vislumbre do ser humano que se foi, que é mais que um número. Mas ao mesmo tempo entender que a “D. Maria”, mãe de duas filhas, que trabalhava como enfermeira foi uma pessoa que podia ser minha vizinha, sua vizinha, entre tantas outras. Enfim, foi uma vida humana que se foi. Não importa o nome. Perdemos de qualquer forma”

O gesto de atribuição de sentido materializado nesse comentário traz outra significação para o nome próprio. No comentário desse usuário, o nome “D. Maria” aparece como um termo que generaliza um sujeito “que podia ser minha vizinha, sua vizinha”, demonstrando como o nome próprio Maria é polissêmico, significa com uma historicidade das mulheres no Brasil. Com isso, o autor do comentário diz “Não importa o nome. [Nós] perdemos de qualquer forma”, enunciando a partir de uma pessoa coletiva.

A principal regularidade das textualidades verbais em @reliquia.rum é a ausência do nome próprio.

Guimarães (2018, p. 187) avalia, a partir de Rancière (1992 apud GUIMARÃES, 2018), que “Nomear é dar existência específica e única”. Por um lado, com o silenciamento do nome (seja ele de ordem constitutiva ou local), impede-se que o dizer sobre o sujeito atravesse as formações discursivas a partir dessa singularidade do referente. Tal ausência (essa política do silêncio recortando o dizer) pode significar o apagamento do singular do sujeito: aquilo que o

garante como cidadão, como existência única, como afirma Guimarães (2018), e não como objeto – algo de que se pode apropriar.

Nesse recorte de comentário, explicita-se uma disputa pelos sentidos. Os autores dos comentários não discutem apenas a ausência empírica do nome, e sim a historicidade que é conjugada para que essa ausência seja significada de forma x ou y. O nome próprio é um traço diferencial do sujeito, e sua ausência não é indiferente a esse fato.

Por não serem marcas discretas no discurso, as formas do silêncio estão abertas ao simbólico e permitem a metaforização dos sentidos. O que o funcionamento de @reliquia.rum parece apontar é justamente a volatilidade dessa matéria significativa, expondo como a ausência de dados e nomes de vítimas de covid-19 têm um efeito de silenciamento (censura), não sendo assim percebida como o silenciamento “necessário” (silêncio constitutivo) do *discurso sobre a pandemia*, que se aproveita de certas palavras e não outras para comunicar óbitos. Para Orlandi (2007), o silêncio local traz consequências à identificação do sujeito (que se constitui junto ao discurso), ocasionando uma “asfixia” (ORLANDI, 2007, p. 76).

Por outro lado, tornar o nome ausente pode significar recortar a memória discursiva para colocar o sujeito em uma relação de consequência com os acontecimentos da pandemia, e não numa relação com sua história única. Na divulgação jornalística de mortes de covid-19, um nome próprio pode se ausentar por diversos motivos, os quais dizem respeito à política do silêncio empreendida no interior de uma dada formação discursiva. Pode ser pelo cuidado do sigilo (como no caso de Cleonice Gonçalves), ou porque o nome próprio de um desconhecido é lido como desnecessário para se estar em uma notícia ou em sua manchete. Como já discurremos no trabalho, esse “desnecessário”, mesmo que ausente, não deixa de significar. Isso se explicitou nos comentários críticos ao gesto da página de não colocar os nomes. A ausência de nomes costuma ser naturalizada no jornalístico, enquanto no discurso da página isso é questionado por alguns usuários. Uma “mesma” ausência significa diferentemente. O que demonstra que, na passagem de uma formação discursiva para outra, do enunciado jornalístico para o enunciado da página, as interpretações dos usuários se distinguem, sendo determinadas pela ordem desses diferentes discursos.

Por outra via, na publicação de @reliquia.rum, a ausência do nome não funciona produzindo a indistinção dos seus sentidos. O nome não se ausenta para que aquele sujeito a que o nome próprio refere seja significado como “mais um [número]”, ou “qualquer um”, ou seja, mais um participante do grande bloco homogêneo dos anônimos. Seu nome se ausenta, mas uma singularidade é construída discursivamente pelas formas do artístico e do poético para dar corpo ao desaparecimento do sujeito. Existem outras relações com o sentido que se colocam

para o autor-artista. Uma outra ordem simbólica deverá ser levada em conta para que o trabalho de linguagem signifique consistentemente (ORLANDI, 1995).

Nessa ordem, o referente é abalado em sua esperada unidade, aquilo que restringiria um sujeito a um nome, uma profissão, uma determinada idade, etc. Ou seja, a lógica da informação, do jornalístico, que satura os sentidos. No artístico-poético o referente se fragmenta, aponta para diferentes direções: a mulher que morreu de covid-19, a mulher das colagens, as “donas Marias”, etc. A ausência do nome nessa ordem permite que um sujeito não seja limitado ao seu “próprio”, que transite por outras regiões da memória, se disperse. E por esse movimento, irmanar existências (e seus lutos) a outras existências (e seus lutos).

O silenciamento de ordem local possui vários matizes, e consideramos a condição de subalternização da mulher uma delas: as mulheres – e umas mais do que outras, num atravessamento de classe, cor, sexualidade, dentre outros – possuem uma condição específica na sociedade, como sujeitos historicamente cerceados na sua constituição como tais, e que têm uma memória de séculos ligada à esfera da reprodução da vida e do âmbito privado. Sentidos ainda circulam e produzem efeitos na sociedade quanto às características inerentemente femininas e atualizam essa memória, produzindo o silenciamento feminino: a impossibilidade de a maioria das mulheres ocuparem certos espaços – físicos e discursivos.

Assim, é possível observar como esse silenciamento se atualiza nos efeitos de sentido produzidos pelas publicações, e como principalmente dão corpo às colagens com as mulheres. Imagens recortadas, sobrepostas, e que por vezes fraturam o efeito de unidade do referente da colagem – quanto silêncio cabe em imagens que não deixam de se fazer derivas? Como um imaginário sobre a mulher se projeta nessas composições e tecem com a memória da pandemia?

Voltando à colocação de Costa (2018, p. 361) de que a imagem está “sempre em relação com o que nela não está”, podemos afirmar que as colagens de mulheres, na sua relação com a pandemia, formulam imagens sobre imagens, sentidos sobre sentidos que esse acontecimento deflagra no discurso. Os sentidos *da* pandemia, irrompendo-se do interior dos sentidos disciplinados *sobre* a pandemia, se textualizam.

Em @reliquia.rum, é possível dizer que as diferentes peças de linguagem reencenam o silêncio que ecoa no discurso *sobre* a pandemia. O perfil de *Instagram* transfere esse silenciamento para um outro lugar de enunciação, fazendo-o circular de outra maneira, permitindo um trabalho discursivo com seus efeitos.

Dessa forma, a matéria deslizante do silêncio e toda sua presença de ordem política se inscreve na relação dos usuários com a rede de sentidos instaurada pelo perfil @reliquia.rum,

reclamando a interpretação em sua atribuição de sentidos e também de autoria – ao se observar aqueles que escrevem comentários e se inscrevem com seus dizeres na página.

Em *As formas do silêncio*, Orlandi (2007) tece uma análise sobre a produção biográfica no período da Ditadura Militar no Brasil, relacionando essa produção com os efeitos do silêncio local sobre a subjetividade daqueles afetados pela censura. Conforme a autora, o sujeito da autografia se utiliza do trabalho de autoria para refazer sua relação com os sentidos, lidando com a asfixia de sua identidade. Nesse trabalho, a escrita se faz “[...] um espaço intermediário que lhe permite não se deixar falar pela censura e não dizer só o que não é proibido. Nesse espaço intermediário construído pelo silêncio, esse sujeito trabalha sua relação com o dizível” (ORLANDI, p. 85). De igual maneira, o silêncio fundador, como garantia possibilidade do dizer ser sempre outro, garante a movimentação dos sentidos. E atesta também a resistência que existe mesmo na interdição do dizer: “Se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (ORLANDI, 2007, p. 85).

Ao tomarmos a histórica subalternidade feminina como afetada por uma natureza de silenciamento local, podemos ainda tomar o trabalho de @reliquia.rum como uma formulação com os efeitos desse silêncio. Indicam também que o trabalho simbólico da colagem permite o deslimite dos sentidos da pandemia, que se associam aos sentidos do feminino, da colonização, e de um silenciamento de ordem local. Com isso, os sujeitos do/no perfil de *Instagram* podem fazer “explodir os limites do significar” e trabalhar sua relação com o dizível – não apenas da pandemia, mas também da desigualdade social, da escravidão, do patriarcado, dentre outros. É também digno de nota que a maioria dos usuários que comentam nas publicações do perfil são mulheres.

Ao mesmo tempo em que permite um lugar de fôlego para a significação de mulheres mortas pela covid-19, dando espessura à sua existência, o trabalho de @reliquia.rum reconstitui uma narratividade sobre essas mortes pela ancoragem da história das mulheres.

Em outra colagem, publicada no dia 10 de abril de 2020, há um movimento semelhante:

Recorte 10: Publicação do dia 10 de abril de 2020.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B-zhQuMIS7Z/>. Acesso em: 21 set. 2022.

A publicação deste dia mostra, em sua colagem, o corpo de uma criança ao lado de seu bichinho de pelúcia. A criança é um bebê, e a partir de seus braços é possível ver que sua imagem é recorte de uma fotografia. O bichinho ao seu lado parece compor a fotografia original, e foi colorizada de rosa, a julgar pelos tons de cor que se dispersam na manga da blusa da criança. O bebê está vestido com roupas antigas, com detalhes aparentes em cetim, touca e sapatos delicados. Por isso, e também por sua postura e pela nitidez dos detalhes dessa imagem, leva-nos a depreender que a ocasião dessa fotografia era importante, em que o bebê deveria ser o principal fotografado e não dividia o espaço para a captura com ninguém – a não ser com seu bichinho companheiro.

Na colagem, porém, seu rosto foi apagado, e em seu lugar aparece o fundo azul da imagem. Nesse fundo aparecem pássaros em bando, sendo que um deles se localiza no vazio onde deveria estar o rosto da criança. É interessante observar como não há um apagamento de todo seu corpo na colagem, mas apenas do rosto. Que sentidos o apagamento do rosto produz? Com a ausência do rosto, o interior da criança se mostra transparente. Mas se cola ao voo dos pássaros. No texto da publicação, lê-se: “Ela foi a mais miudinha a morrer no país. Quase não existiu, foram três meses de vida. • Morreu no Ceará. Não quero saber das doenças que antecederiam ao vírus. Morreu antes do calendário da vida.”

Nesse enunciado, a autora expõe sua voz na primeira pessoa: “Não quero saber das doenças”. A criança que morreu se torna a mais “miudinha”, um dizer afetoso para dizer da pessoa com menos idade a falecer pela doença. Instala-se também um não dito acerca da sua condição médica – possivelmente doenças que agravam a infecção do coronavírus e explicam seu óbito. Esses dizeres recontam a história trágica da morte de uma criança, mas sem dizer dos agravantes que ali haviam. Dessa forma, o dizer se sedimenta para dar lugar ao trágico da pandemia, que afeta até uma criança de três meses, e não o seu caso individual enquanto sujeito com comorbidades. O “calendário da vida”, estabelecido como uma expectativa sobre a longevidade dos sujeitos, foi “descumprido” nesse caso, havendo uma interrupção do curso natural. Produzem-se sentidos sobre uma vida que não se viveu, metaforizadas no seu rosto ausente: “Quase não existiu”.

Em outra publicação, o apagamento diz respeito a outro processo histórico: a colonização e o genocídio indígena:

Recorte 11: Publicação do dia 19 de abril de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CC0pL48HI4O/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

A colagem apresenta uma menina; uma criança indígena, a observar a pintura corporal. Tem parte do corpo dentro d’água, em companhia dos peixes, e seus olhos não se veem por conta de um deles – que voa? Os peixes não estão submersos pela água, mas boiam. O céu azul tem uma textura envelhecida, onde se veem pássaros que pousam e voam em galhos de árvore,

sem muita definição – quão longe estariam? Não é possível apontar se a fotografia é antiga como a das outras publicações, uma vez que não parece ter sido colorizada. Além disso, é possível observar que a água em que está esse corpo da menina faz parte do processo da colagem, e que a criança foi fotografada em outro lugar. Na legenda da postagem, o seguinte texto: “A notícia dizia que morte entre crianças é rara. Depende da criança. Ela era uma criança indígena. / A menina indígena, sem povo ou idade, só o número: morrem 7 vezes mais que as outras crianças do mundo”.

Diferentemente dos recortes anteriores, em que a relação das publicações com os enunciados jornalísticos funcionava pelo não dito, essa postagem convoca explicitamente o dizer do jornal: “A notícia dizia...”. A formulação do texto-legenda invoca o enunciado de que “A morte entre crianças é rara” e o desnaturaliza. Além de um exemplar do *discurso sobre a pandemia* que parece relativizar a morte, o enunciado jornalístico coloca em silêncio as crianças mais vulneráveis ao vírus, como as indígenas. A nomeação do indígena como tal, sem o nome de seu povo, também corresponde a uma invisibilidade histórica que se atualiza nas generalizações dos povos originários. A alcunha de “indígena” (e principalmente a de “índio”) se inscreve na história da colonização do país, significando de forma homogênea e estereotipada, apagando a pluralidade de povos originários. Acontecimento que se atualiza na memória discursiva e que se sujeita constantemente ao apagamento da identidade brasileira. No recorte empreendido pela postagem, a “rara” mortalidade infantil é relativizada, dizendo da criança indígena (brasileira?) – “morrem 7 vezes mais que as outras crianças do mundo”. Na esteira da colagem, se pergunta: são crianças que não têm olhos, a “janela da alma”? Não têm aquilo que as garante como sujeitos e não objetos de catequização, exploração e exclusão?

Na publicação seguinte, também é apresentada a foto de uma criança, desta vez sem nenhum elemento que esconda seu rosto (ou parte dele):

Recorte 12: Publicação do dia 10 de outubro de 2020



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGLcdsunHbq/>>. Acesso em: 28 abr. 2023.

Na legenda está escrito: “Não havia vaga. A espera foi de 14 horas. O coração miudinho não aguentou o tempo da burocracia. Morreu aos 17 meses, em União dos Palmares, Alagoas”.

A colagem mostra uma menina de vestido rosa, que se senta diante de quem a fotografou e olha para a câmera. A fotografia utilizada na colagem aparenta ser originalmente em preto e branco, e deve ter sido colorizada em um processo posterior.

A colorização pode ser também tida como um gesto de sobreposição do artista, parte da formulação da colagem. Colorizar é uma maneira de atualizar a imagem e produz como efeito a atualização da memória (ORLANDI, 2005).

Em suas mãos está um pássaro azul, de desenho. Atrás da criança há uma pipa antiga, que parece estar presa à menina, e esses são os elementos mais nítidos da colagem. O fundo escuro e pouco colorido tem objetos que não são identificáveis, a não ser pelos artesanatos de algumas estrelas. Parece que há fogo no chão, mas não é perceptível.

Ao compararmos a criança da colagem com a pequena de 17 meses que morreu em União dos Palmaras, trazida na legenda, as discernimos principalmente pela idade, visto que a da imagem não é um bebê. Apesar disso, o acontecimento da morte do bebê adoentado por covid-19, que ocorreu sem atendimento, não parece ser minorada pela formulação da colagem, porque é uma imagem que nos mobiliza fortemente pelo corpo pequenino da menina de vestido rosa. Mira-se uma criança em sua delicadeza que, nas condições históricas e sociais da

pandemia no Brasil, desassistida, em meio a um lugar que parece inóspito, com seu pássaro azul – ele também frágil – companheiro em mãos, não aguentou o tempo da burocracia. Há uma pipa solitária, e os vestígios de uma infância (como as estrelas que parecem feitas de papel) na iminência de ser interrompida. Ao dizer do “coração miudinho [que] não aguentou o tempo da burocracia”, indica-se um problema cardíaco que deve ter sido definido como a causa da morte. Ainda, esse enunciado acrescenta, ao sensível evento da perda de uma criança por covid-19, a precariedade que afetou o sistema de saúde (principalmente o público).

Em outra postagem, os sentidos das comorbidades são novamente trabalhados:

Recorte 13: Publicação do dia 28 de março de 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/B-Svn4oFwrd/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

A imagem mostra uma mulher preta vestida com uma longa saia, cabelo preso em um coque, e uma camisa estampada de flores. Carrega uma bolsa e parece apoiar sua mão no telhado da igreja. Sua imagem é uma fotografia em preto e branco recortada, assim como o prédio em que se apoia. Dois fragmentos aproximados na colagem. A observar suas vestes, a fotografia demonstra ser mais recente do que as outras, podendo ter sido tirada na segunda metade do século passado. A mulher não mira quem capturou sua imagem, estaria ela acompanhada de outras pessoas na fotografia? Os detalhes em colorido da colagem estão nos padrões da parte inferior e no céu azul, com nuvens. O corpo da mulher é grande, maior do que a igreja, e parece confortável na sua grande dimensão. Na legenda da publicação, lê-se: “O

anúncio da morte mais parece prontuário médico. Sofria disso e daquilo. Parece até que não foi o vírus quem levou, mas o próprio corpo. Foi a primeira vítima de Goiás, numa cidade do interior. Tinha 66 anos.”.

Nesse texto se superficializa a causa de uma morte saturada de “explicações” médicas que produz, como efeito discursivo, o apagamento do que de fato a causou: a contaminação por coronavírus: “Parece até que não foi o vírus quem levou, mas o próprio corpo”. Como um corpo que já estava em curso de morte, antecipada pelo discurso médico, este também um *discurso sobre* a pandemia. Na colagem, seu corpo é aquele que vê a “cidade do interior” de cima, apoiada sobre a igreja, o edifício mais importante para a formação das cidades do Brasil.

Realizar um percurso analítico discursivo na imagem retira da evidência a univocidade dos sentidos, e coloca-os em relação às condições de produção da imagem como investida de processos discursivos. A estabilização dos dizeres e o efeito de transparência das imagens, conjuntamente, podem conferir ao acontecimento pandêmico uma naturalização das suas consequências perversas. A mortalidade por covid-19, metaforizando-se em número, pode ser explicada, gerida, controlada. No entanto, ao conferir uma outra forma de materialização dessas mortes, artístico-poética, os sentidos da mortalidade transitam por diversas regiões do discurso que tocam no social constitutivo dessa mortalidade.

Em todas as publicações, há uma multiplicidade figurativa do corpo feminino. Em alguns, o corpo é ilustração, pintura, desenho. Em outros, fotografia. Em muitos, o corpo é (re)cortado, talhado, abre fendas. Presentificam-se ausências.

Os diferentes trabalhos imagéticos com o corpo feminino correspondem ao político que o atravessa e o constitui. A corporeidade humana é também composta pela corporeidade do interdiscurso, enquanto “[...] corpo sócio-histórico de traços discursivos” (PÊCHEUX, 2015a, p. 145):

[...] não há corpo que não esteja investido de sentidos e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e as práticas são fundamentais, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeitos. Dessa forma é que pensamos que o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social e isto não lhe é transparente. (ORLANDI, 2005, p. 10)

Nas imagens, há o corpo da pandemia no corpo da mulher. Retornamos, por conseguinte, à questão do silenciamento. Com as autobiografias, os sujeitos na ditadura conseguiam construir dispositivos para refazer sua relação com o dizível e lidar com a iminente asfixia causada pela ditadura. Nesse sentido, as colagens de @reliquia.rum e os textos que as acompanham também podem ser compreendidas como dispositivos artísticos possíveis para se trabalhar os sentidos e o silêncio, tornando visível a potencialidade metafórica que o

significante “mulher” envolve. Para Abrahão e Sousa (2022, p. 199), @reliquia.rum consiste em um álbum que coloca “[...] uma outra ‘série sob a primeira’, uma série antes sem regularização, uma camada de revestimento de delicadeza sobre os sentidos de morte e desaparecimento”. Além dos sentidos de morte e desaparecimento, à superfície também se visibilizam os gestos de interpretação sobre feminino. Num espaço intermediário também construído pelo silêncio, e que inclusive o reencena e o reelabora, as ausências de toda sorte se presentificam: a ausência da pessoa que se foi, mas também o apagamento do sujeito em uma sociedade que ainda vive os efeitos da escravidão; a ausência do nome de uma mulher no seu obituário, mas também o apagamento de partes do seu corpo; a ausência de uma vida que “não cumpriu seu calendário”, mas também o apagamento da mulher da esfera da produção da vida, que hoje se desdobra nos trabalhos sub-remunerados.

Trata-se de peças artístico-poéticas. Entretanto, os gestos que se visibilizam não são meramente estéticos, mas tomam corpo e produzem sentidos por meio de sua espessura histórico-material. Recortar e colar são, portanto, gestos investidos de historicidade. E dessa historicidade se densificam, em corpo de sentido, exposto à interpretação e à autoria.

2.4. Figurar o infigurável: um processo material

2.4.1 Colagens digitais de @reliquia.rum: questões sobre o arquivo daqueles que não falam

A partir das considerações das colagens na sua relação mais consistente com o dizível, lançamos mão de uma consideração localizada, mas pertinente para a discussão, sobre a relação das colagens com o visível. O visível como aquilo que se vê empiricamente. O interesse desta etapa é considerar as condições de produção específicas da colagem digital, tomando como objeto o processo de composição, propriamente dita, dessas imagens. Com essa discussão localizada, pretendemos traçar possíveis caminhos analíticos a partir da questão: como novas tecnologias de figuração corporificam uma peça artística que é formulada no digital, e que também circula nele? Isso se justifica à medida que a colagem, como imagem feita a partir de outras imagens “já-figuradas” ou “já-feitas” (*already-made*), ou até mesmo já-vistas e significadas, pode produzir outros sentidos, ser ressignificada.

Alguns desses aspectos são trabalhados por Iwasso (2010, p. 50), que, inscrevendo-se no discurso da teoria e da história da arte, afirma que a escolha de suporte e de material “[...] adquire significados e implicações distintos na poética de cada artista, e a partir dela devem ser considerados”. O autor, por conseguinte, reconhece as diferentes implicações do trabalho da colagem digital:

Num aspecto geral, entretanto, os modos de operação no ambiente virtual parecem se adequar a uma conjuntura em que produzir arte diz mais respeito à construção, do que à representação. Enfatizo, portanto, uma acepção mais do termo "colagem", nesses dois últimos casos, mais como "processo", um modo de operar - por seleção, apropriação, recontextualização - do que como solução formal.

Trabalhar por apropriação, a partir de formas já produzidas, pressupõe o acesso a essas formas. Implica, portanto, questões de consumo, propriedade e valor. Tradução visual de um código numérico, logo, imaterial, a imagem digital relativiza esses e outros termos da cultura capitalista; na tela do computador, o papel de parede da Paris de 1900 tem o mesmo valor de um comprado hoje, numa loja de decoração.

Depósito coletivo de informação, a internet e os programas de troca de dados entre usuários permitiram o acesso fácil a uma infinidade de imagens de qualquer origem ou tema. Espécie de Aleph tecnológico, o browser me dispõe o fato em tempo real, simultâneo, e o histórico dos fatos passados; na tela do computador, todas as imagens se equivalem. [...] (IWASSO, 2020, p. 50).

As considerações do autor enfatizam as condições situacionais de produção da imagem, e atentam para o traço diferencial da colagem como um processo mais de “construção” do que “representação”. Nisso se relaciona a afirmação de Martins (2007) de que, na colagem, o espectador “distingue vivamente a heterogeneidade das partes” – partes que, construídas, manejadas, colocadas, formam um todo.

Por uma perspectiva discursiva, é possível afirmar que a colagem é uma imagem que não se vale do traço, mas se vale de materiais disponíveis – e que, dessa forma, condicionam sua produção. E consiste em um condicionamento que não é apenas técnico – no sentido de que não “há imagem de tudo” –, mas porque a impossibilidade de toda imagem existir se dá em uma relação com a história das imagens e sua produção.

Para Souza (2001), há a ficção da visibilidade: aquela que sustenta que é possível ver tudo. Essa espécie de ficção (ou de esquecimento, no sentido pècheutiano?) ampara-se nos diversos discursos sobre a visibilidade, que reforçam sua transparência e dão a impressão de que, ao mirar uma imagem, se tem acesso direto à realidade, sem mediações de várias ordens (SOUZA, 2001). Em um funcionamento similar, o digital reforça uma ficção de que tudo é acessível, deslimitado. O *Aleph* tecnológico do digital não é um depósito ilimitado de todas as imagens, que poderiam depois ser resgatadas, recortadas, coladas. Apesar da “equivalência” possível entre as imagens no digital, essa indistinção diz respeito a um caráter meramente técnico. Discursivamente, no corpo de uma colagem, os sentidos se alteram a depender das imagens, suas relações de sentido e condições de sua produção.

A imagem, enquanto matéria simbólica, se constitui na tensão entre o figurável e o infigurável. Poderíamos dizer que este último é o silêncio fundante, o horizonte do sentido, o (im)possível da linguagem que se corporifica a partir de imagens. Contudo, a imagem colagem se formula também por condições próprias do visível, e com isso se coloca a questão de um

arquivo visual disponível para essas formulações figurativas. O processo artístico se sustenta em certa ideologia da criatividade (ORLANDI, 2020a) que por vezes exacerba o deslimite da criação – e reforça os esquecimentos discursivos trazidos por Pêcheux e Fuchs (2014)

O sujeito que se identifica com uma origem do sentido e de um sentido que não pode ser outro pode revigorar uma ilusão de uma originalidade criativa que apaga as condições de produção das linguagens – inclusive da imagem.

Interrogar o processo discursivo de formulação da colagem não é indiferente a essas questões, porque implica uma relação com um arquivo de imagens, e que dessa forma é um arquivo fruto de determinados estados das condições de produção. Para Pêcheux (2014b [1982], p. 59) e sua noção de arquivo, este trata-se de “[...] um campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão”. A *disponibilidade* em si já convoca uma reflexão acerca das condições de produção de um arquivo, parte de uma formação social. E para isso se retoma à questão das imagens *disponíveis* para serem manejadas por um software de edição de colagem. Todas as imagens existem, disponíveis ao trabalho de composição artística do autor?

As colagens em @reliquia.rum são parte de gestos de autoria que se flagram em diversas dimensões simbólicas do perfil. O espaço significativo se estabelece a partir de certas regularidades formais, mas também essas regularidades não se plenificam e dão espaço para outros gestos. Por exemplo, na ocasião no Dia dos Pais de 2020, em 9 de agosto, o perfil apresentou uma figura masculina pela primeira vez de forma central, como principal elemento. A publicação também foi acompanhada de uma legenda “descritiva” das imagens que depois se repete em outras colagens publicadas a partir desse dia³⁷. Além disso, o perfil também é canal para *lives*, vídeos que mostram as colagens em projeções de exibição, recortes de fala de Debora Diniz em jornais etc.; produções que são armazenadas em meio às publicações das colagens. Em uma das *lives* feitas por Debora Diniz por meio do perfil, ela conversa com Ramon Navarro, autor das colagens, sobre a iniciativa de @reliquia.rum. A conversa foi realizada após o Brasil marcar o número de 100 mil mortos pela pandemia, no dia 8 de agosto. Na quase uma hora de duração desse encontro transmitido no *Instagram*, Diniz e Navarro discutiram o projeto, seus desafios, o processo de composição e escrita e sobretudo a pandemia. O que é pertinente de se mencionar dessa conversa, que se encontra no próprio perfil, é como a questão dos direitos autorais, da propriedade e do valor das imagens delimita a composição artística e, inclusive,

³⁷ Algumas publicações tem em sua legenda a frase “Arte não se explica. Na ousadia de palavrear o que se vê, uma tentativa de oferecer mais palavras ao luto:”, antecedendo uma descrição da imagem. Isso ocorre em todas as publicações entre o dia 9 de agosto e 7 de outubro.

transformou certa proposta estética que o perfil tinha em seu início. Aos minutos 4:44 da conversa, Diniz afirma o seguinte, que é transcrito aqui:

No início nós tivemos essa ideia de uma estética, que era uma estética de um tempo e de uma história distante da nossa. Que era, se vocês virem, são as primeiras artes, quem tiver condições de abrir e depois olhar, talvez as cinco ou seis primeiras ilustrações, tinham essa estética do camafeu. Só que ela era, como toda representação estética da virada do século 19, século 20, era uma estética marcadamente branca, europeia, e nós começamos a conversar sobre como a gente consegue se deslocar, mas manter essa entrada que era trabalhar com um arquivo fotográfico de um tempo que não foi o nosso. E nós começamos a ter desafios. (RELIQUIA.RUM, 2020, informação verbal³⁸).

Nas mencionadas publicações com a “estética do camafeu”, duas delas se trata das colagens presentes nos recortes 5 e 7, em que a figura da mulher é uma ilustração e não uma fotografia. Navarro, em resposta à colocação de Debora, afirma que o trabalho com imagens de domínio público coloca desafios à tentativa de trazer representatividade de diferentes mulheres, como negras e indígenas, nas colagens. Após esses desafios, o artista afirma que a página passou por uma mudança estética focalizada no surrealismo (RELIQUIA.RUM, 2020, informação verbal).

As contribuições dos autores do perfil explicitam as condições históricas de uma produção de imagem, demonstrando a constitutividade histórica dos arquivos mesmo em tempos do digital, em que há um acesso mais fácil a esses arquivos. A ausência de imagens de mulheres indígenas e negras em bancos de imagem de domínio público não é apenas um impedimento técnico, mas constituído por um regime histórico de visibilidade que, de acordo com Costa (2020, p. 60), regula as “maneiras de uma imagem ser vista e lida”, além de definir quem tem direito à imagem. As formas de dominação que alçou sujeitos à condição de perseguidos, escravizados, subalternizados, marginalizados etc. determinaram (e determinam) esse regime.

Nessa configuração, o *discurso sobre* é praticado quando sujeitos, em posições balizadas pelo poder-dizer, falam pelo outro e o apagam, restringindo a possibilidade de que um *discurso de* se constitua. Quando observamos as fotografias em que as mulheres estão em vestes sofisticadas e posadas para o capturador, vislumbramos que elas podem ser oriundas de revistas e catálogos, acervos de famílias abastadas, folhetos publicitários etc. Essas mulheres podem ter sido pessoas cuja imagem tinha uma relevância na vida pública, como “manequins”, atrizes, ou tinham certa riqueza para que pudessem ser fotografadas com essa distinção. Há,

³⁸ Live publicada pelo perfil @reliquia.rum. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDpISdSHkQN/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

assim, outras mulheres, aquelas que não fizeram parte desse seletivo grupo. O que demonstra a monofonia do *discurso sobre* recortando a polifonia do *discurso de*, que se daria na forma de diferentes mulheres (suas vozes, suas histórias) presentes em uma imagem que não as signifique como objetos.

Os arquivos de imagem que estão na rede não deixam de ser formulações de determinadas condições de produção, embrenhadas por um discurso de dominância que naturalizou epistemicídios, genocídios, dentre outras formas de violência.

Trata-se dessa memória que toma corpo em texto, imagem, vídeos, sons etc.: unidades significantes de uma rede social digital que não deixa de ser rede de sentidos e de memória. E isso se visibiliza através da formulação das colagens e seus efeitos de sentido, que tornam expostos ao olhar e à interpretação os seus recortes com memória.

2.4.2. *Ainda da colagem e seus silêncios*

Em encerramento desta etapa do capítulo, intencionamos pensar ainda sobre os silêncios, as ausências e as discursividades da imagem. Em sua análise sobre a produção fotográfica de Gustavo Germano em seu projeto *Ausências*, Indursky (2016) comenta sobre o trabalho com os sentidos da ditadura produzidos pelo dispositivo do fotógrafo. Em *Ausências*, Germano reconstitui fotografias de familiares e amigos de pessoas mortas pelas ditaduras militares na Argentina e no Brasil. No gesto de Germano, as antigas fotografias com os “desaparecidos” ainda vivos são reencenadas e registradas no hoje, deixando ver o espaço deixado pela ausência da vítima da perseguição. Na imagem final, as duas imagens são justapostas. Para Indursky (2016),

[...] essas duas fotografias não representam apenas duas imagens independentes, uma do passado, congelado no tempo, e outra do presente, sinalizando uma ausência, 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-presente. Esse par fotográfico, mais do que opor duas fotos diferentes, justapõe duas historicidades diversas, ou, melhor dizendo, a foto do passado ressignifica a historicidade da foto do presente, e esta funciona como vestígio da falta e indica que se trata de uma ausência que produz sentido. Não é possível, é sabido, fotografar a ausência, mas, pelo viés do instrumento metodológico de denúncia criado por Germano, essa ausência pode ser tangenciada, permitindo sua “quase” visualização. Uma “representação” da falta. (INDURSKY, 2016, p. 27-28).

Para Costa (2018), o trabalho de Gustavo Germano explicita como “a discursividade da fotografia assim confronta-se com as políticas de esquecimento, dá existência aquele cujo

desaparecimento é negado por essas políticas. As fotos confrontadas abrem espaço para outro dizer se instalar na história” (COSTA, 2018, p. 356-357).

A consideração das autoras sobre a ausência-presente e ao espaço possibilitado, pelas discursividades da imagem, para se instalarem outros dizeres, ampara também os percursos analíticos realizados sobre a(s) colagem(ns). Partimos da técnica e sua especificidade: um gesto artístico feito de fragmentos a partir de fragmentos. Nisso, a relação da colagem com uma história das imagens, com uma memória do visível ou imagética, é bastante diferente daquela de um quadro inteiramente pictográfico. Por uma perspectiva discursiva, a colagem se diferencia de outras técnicas artísticas da imagem por não apenas asseverar que o sentido pode sempre ser outro (PÊCHEUX, 2015b), como torna visível o processo do sentido que se-fez-outro. As colagens, pois, expõem uma opacidade semântica constitutiva do trabalho, sua polifonia, e fazem dela seu traço diferencial. Há um estremecimento do efeito de unidade imagética que é marcadamente parte dessa técnica, um estilhaçamento de vários aspectos que podem amparar esse efeito de unidade na imagem: a reprodução das leis ópticas – a profundidade, a perspectiva, a luz e a sombra etc. –, e certa noção do “real”. Com a colagem, as imagens se fragmentam e se dispersam, sujeitas à metaforização. Pois, no trabalho do silêncio e sua presença na produção de sentidos, “[...] há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 25). Importa observar como a colagem explicita a impossibilidade do simbólico de se fechar, o que Orlandi (2007) assevera que é o trabalho fundante do silêncio. Por mais que o horizonte pretense da completude incida no trabalho de autoria, o silêncio garante a movimentação dos sentidos, expondo a não coincidência entre palavra, mundo e pensamento. Ou ainda: imagem, mundo e pensamento. Diferentes sítios significantes (ORLANDI, 2020b) se instauram a cada deriva, em um trabalho com a memória que é basilar da colagem. As peças de linguagem de @reliquia.rum conjugam a relação da memória com a formulação das colagens e seus efeitos de sentido. A pandemia, como acontecimento discursivo, retorna sobre a constituição dos sujeitos afetados pelas consequências devastadoras, e viabilizadas pelos discursos que procuram naturalizar os sentidos da morte, da desigualdade social, da precarização do trabalho, do(s) genocídio(s). Os discursos sobre a pandemia reduzem, organizam e disciplinam um acontecimento. Já o *conjunto de relíquias* digital de @reliquia.rum persegue os equívocos que irrompem dos dizeres estabilizados, trazendo outras possibilidades de sentido.

Em nosso último recorte para análise das imagens, mostra-se uma postagem evocando a morte de uma mulher que morreu “sem comorbidades”:

Recorte 14: Publicação do dia 2 de setembro 2020.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CEp2bf0H8Rz/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

Nessa colagem, uma mulher branca, magra e jovem está sentada sobre uma poltrona mirando o espectador, trajando uma blusa de mangas compridas e bufantes e uma saia longa. A parede atrás de si mostra um papel de parede roxo com flores brancas. A colagem multiplica os olhos da mulher em quadros, cujas superfícies estão rachadas e quebradiças. A fotografia indica ter sido colorizada, e o artista imagina a cor de seus cabelos, de seu vestido e do assento. Observando a posição de seu corpo na imagem, a mulher se pronuncia com centralidade na fotografia. Pode ter sido uma personalidade célebre ou expoente de seu tempo, para ser fotografada com essa especial atenção. A legenda da publicação invoca diretamente o enunciado do jornal: “ela foi manchete típica”.

Na mulher do recorte 14, os olhos de seu corpo estão estáveis, enquanto os outros se desdobram em diferentes formatos de moldura e diferentes estilhaços. Quantos fragmentos cabem em uma mulher de “manchete típica”? Quantos fragmentos cabem em uma “mulher típica”, morta sem comorbidades, nesse referente que não se encerra apenas na vida da vítima que a postagem evoca? Ou ainda: quais fragmentos são possíveis de visualizar, de se dizer?

Naquilo que relaciona a mulher da imagem e a mulher que morreu por covid-19, indagamos: o que significa a morte de uma mulher na pandemia, ou como a morte de uma mulher é significada na pandemia? A colagem significa com ausências, disjunções, pedaços. E com diferentes olhos, talhados de diferentes formas.

Robin (2016), intervindo na discussão sobre a produção documental e artística após a *Shoah*, coloca que o discurso sobre a impossibilidade da representação de uma catástrofe não serve à sua elaboração. Para a autora, futuramente “[...] continuar-se-á a representar Auschwitz, interrogando, colocando em texto, em arte, em discurso, figurando o infigurável.” (ROBIN, 2016, p. 238). Na mesma esteira de discussão acerca do “irrepresentável” do holocausto judaico, Rancière (2018, p. 64) afirma que “[...] o contrário do sistema representativo não é o irrepresentável”. Resistir à promessa de “mutismo” artístico reservada à *Shoah* é, para o autor, “[...] ser fiel à missão geral que a arte – figurativa ou não – se impôs desde que se libertou das normas da representação: fazer ver o que não se vê, o que está debaixo do visível: um invisível que é, simplesmente, *o que faz com que o visível exista*” (grifos nossos, RANCIÈRE, 2018, p. 64).

Em outro trabalho, este uma interpretação do autor sobre o documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, Rancière (2012), comenta sobre como a filmagem de uma vítima do Holocausto contando sua história, dando seu testemunho com a sua própria voz, constrói uma “imagem” do que foi a experiência dos campos:

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Deslocamos o que Rancière (2012) coloca da relação entre voz e imagem para falar das imagens com as imagens, considerando o funcionamento da memória discursiva: outras imagens fazem parte do processo de construção da imagem. A imagem de uma mulher do século XX, em uma publicação da pandemia, pode “transformar um acontecimento sensível em outro”. Ainda, o que Rancière (2018) traça em sua reflexão sobre o visível nos remete ao que Orlandi diz sobre o silêncio: a matéria significativa, terreno do trabalho do simbólico, que permite que as significações não se fechem, que os sentidos (e os sujeitos) se movimentem. Colocaríamos, assim, que o silêncio “faz com que a linguagem exista”, uma vez que concebemos linguagem como uma prática que não se restringe à troca de informação entre locutores, que não estaciona na busca do consenso, e que funciona a partir da insuficiência simbólica do “um”.

Nessa direção que situamos a relação entre as colagens e o silêncio. Em todas as imagens se presentificam disjunções. Apesar dos elementos de tempos anteriores, como suas roupas, penteados e adereços, todas têm um elemento “estranho”, “onírico”, algo que abala os efeitos de uma representação desse passado (sua verossimilhança) – algo que não parece que deveria

estar ali, daquela forma, naquela posição, ou naquela cor. Sobretudo com relação a fotografias e ilustrações feitas em um tempo anterior, pretérito em quase um século, o trabalho com as colagens se diferencia do que Costa (2022) denomina de imagem de arquivo, quando uma imagem é tomada como “[...] integrante de um arquivo, fixando-lhe o seu lugar de interpretação” (grifos da autora, COSTA, 2022, p. 76). Como parte de um arquivo, um sentido é fixado como a interpretação única dessa imagem. Interpretação tal que também se tece com o dizível sobre esse tempo passado, saturando os sentidos desse momento na história.

Em outra via, com os gestos de @reliquia.rum, formula-se com os sentidos de que no passado tem um estranho, um onírico, tem cores e desarranjos. Não é uma representação já-significada de um referente de que tudo se sabe, é uma outra imagem. Uma memória é recortada para mostrar uma imagem incongruente, uma imagem que (se) interroga. Uma imagem retirada da estabilidade do arquivo e submetida à movência dos sentidos na história.

Nesse sentido, o inimaginável, o indizível, o impossível e o infigurável se mostram horizontes do sentido, e não um silenciamento permanente. O silêncio se torna matéria-prima dessas formulações. Construções artístico-poéticas a partir da morte e do silenciamento são locomotivas para a não saturação da constituição dos sentidos e dos sujeitos. A partir da intervenção do diferente, o discurso oficial (que se reveste de vários discursos centralizadores) se pulveriza e se permite, nessas discursividades, o respiro significativo da incompletude.

Naquilo que o apagamento da opacidade da relação pensamento/linguagem/mundo, ou seja, a ideologia, pode desempenhar na naturalização de violências, o silêncio desestabiliza o que está desestabilizado, dando condições para “[...] se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem-sentido”. (PÊCHEUX, 2012 [1980], p. 17).

Mulheres-colagens, mulheres-palimpsestos: uma dá lugar à ausência da outra, uma ausência é a ausência da outra, uma mulher é várias mulheres, uma mulher é outras mulheres, várias mulheres são outras mulheres. Perde-se “de vista” um referente bem delimitado e significado. Contudo, expõe-se a fragmentação simbólica de que consiste sua materialidade. Nessa série de efeitos, o que se produz das colagens por sua ausência-presente são os gestos de interpretação e seus vestígios de possível, figurando o infigurável – resistências a um silenciamento.

CAPÍTULO 3

MEMÓRIA-PALIMPSESTO: arquivo com memória em @reliquia.rum

Na perspectiva da Análise de Discurso Materialista, em que esta análise se inscreve, conceber os processos discursivos em @reliquia.rum implica em construir um dispositivo analítico-interpretativo particular. Um dispositivo que toma as unidades significantes do perfil como investidas em um processo sócio-histórico que abrange as bases linguística, imagética e técnica, e no qual descrição e análise objetivem a compreensão, a “apreensão dos processos de significação” de um discurso (ORLANDI, 2007, p. 50): explicitar, a partir de um determinado recorte, o funcionamento dos sentidos que são formulados em peças de linguagem. A montagem deste dispositivo requer remeter os sentidos às suas condições de produção, considerar a sua materialidade, colocá-los em relação à historicidade.

No perfil @reliquia.rum, há a materialização de gestos de interpretação sobre as mortes de mulheres na pandemia e que, no espaço do perfil, constituem uma autoria exercida por Debora Diniz e Ramon Navarro. As noções de coerência e de não contradição se corporificam nas repetições formais do perfil, no seu gesto de trazer colagens de mulheres anônimas e evocar a morte de vítimas de covid-19 no Brasil. Repetições que, no entanto, não são a-históricas e meramente estilísticas, e sim investidas da historicidade.

Empreendemos os seguintes recortes para observar o perfil de rede social @reliquia.rum:

1) enfocar a pandemia de SARS-CoV-2 e as mortes por covid-19 como acontecimento discursivo, de maneira a observar como as diversas matérias significantes instauraram uma outra série de regularidades nas diversas regiões do *discurso sobre* a pandemia, e como tais regularidades constituem os gestos de interpretação no/do perfil;

2) explorar e especificar a formulação da imagem, interrogando como a memória discursiva se presentifica, se atualiza, em corpo de colagens. Nesse capítulo, a formulação do discurso nas colagens é tomada como objeto de análise. Com isso, foi possível explicitar um trabalho discursivo com os significantes do feminino, em uma relação de presença e ausência nos gestos de recortar e colar.

Estabelecemos, com esses recortes, um lugar de observação que explicita os processos discursivos de @reliquia.rum como *um processo de sobreposição de diferentes de gestos*, considerando as diferentes naturezas das bases materiais sobre as quais as discursividades se formulam. No primeiro momento da análise, enfocamos o *gesto de interpretar a pandemia*,

observando a formulação do perfil @reliquia.rum como um objeto simbólico abrangente. No segundo momento, enfocamos o *gesto de interpretar mulheres em corpo de colagem*, observando o processo de formulação das imagens estruturantes desse perfil de *Instagram*. Neste momento, enfocaremos o *gesto de interpretar a memória da pandemia*, observando a formulação dos comentários de algumas publicações de @reliquia.rum. Ressaltamos que esses gestos não se dissociam e só estão aqui circunscritos por uma necessidade metodológica de observar certas regularidades e movimentos de sentidos.

Colocamos a memória como questão porque compreendemos que, no âmbito da circulação de @reliquia.rum em rede social, o que as unidades significantes reclamam à interpretação não são somente as figuras de mulheres e os enunciados que evocam sua vida. E sim como o silenciamento que ali se explicita no corpo das textualidades faz convocar um gesto ético de resistência a esse silenciamento – que pode se tornar esquecimento. O que não se inscreve na memória não é significado coletivamente e, por isso, pode ser “absorvido” socialmente.

Assim, neste presente capítulo, a questão de pesquisa se coloca no território da memória mais detidamente, de maneira a observar a dispersão de sentidos em relação às colagens e aos sítios significantes estabelecidos por elas. Os comentários em rede ganham outros contornos discursivos, diferentes do que poderíamos compreender como comentários na oralidade cotidiana. Nas redes sociais, os comentários permanecem em caixas específicas, destinadas a eles, em cada publicação, e não se dissipam – ao menos que haja uma moderação ou um “delete” do próprio usuário. O perfil em rede, portanto, permite a ocupação de um espaço de escritura em que os dizeres dos usuários se apresentam e compõem, também, a página.

Dias (2018) assinala que o sujeito no digital constrói uma relação outra com a memória, cuja presença tão naturalizada no cotidiano afeta aquilo que se lembra e o que se esquece (DIAS, 2018), ou seja, transforma “nossa forma material de lembrar ou esquecer” (DIAS, 2018, p. 63). A autora questiona: “[...] sobre aquilo que decidimos (!) lembrar e esquecer. Qual o estatuto da memória implicado aí se pensarmos a natureza da memória afetada pelo digital? (DIAS, 2018, p. 60).

O que nos leva a indagar sobre a pandemia de SARS-CoV-2: qual o estatuto da memória da pandemia se pensarmos a natureza da memória afetada pelo digital? Sobretudo considerando o que Orlandi (2007) afirma de que os sentidos e os sujeitos se constituem ao mesmo tempo, como esses se constituíram durante/na/pela pandemia, quando o digital se fez a forma material predominante nesse/desse processo?

Com efeito, pensar o jogo de forças da memória “sob o choque do acontecimento”, supõe considerar que o arquivo e o digital demandam uma compreensão acerca da espessura material do processo de significação deste acontecimento. O que almejamos abordar nas próximas páginas.

3.1 Memória(s) em questão

A palavra “memória” se conceitua de maneiras diversas em diferentes campos do conhecimento. Suas significações institucionais e teóricas são múltiplas, mas apontam para os gestos de *lembrar*, *rememorar* e *evocar acontecimento*, o que é fundamental para o discurso de muitas disciplinas das Humanidades (mas não só): estudos em História, Psicologia, Ciências Sociais, Filosofia, Estudos Literários, Linguística, trabalham a “memória” com diferentes desdobramentos. Na análise de discurso, pratica-se a noção de memória como social e constitutiva, não como sinônimo de “passado”. Também não se pensa a memória a partir de sua natureza cognitiva individual.

Na AD, a memória figura na relação da linguagem entre a estrutura e o acontecimento; para Pêcheux (2015b, p. 17), “[...] encontro de uma atualidade e uma memória”, e é constituída pelo esquecimento. O funcionamento da memória se ampara nos já-ditos que tornam todo dizer interpretável. Conforme Courtine (1999, p. 18-19, grifos do autor): “[...] ressoa no domínio de memória somente uma *voz sem nome*”. Em outras palavras, essa voz não é identificável, e essa memória não é representável. No entanto preside a produção de sentidos: toda tomada da palavra, na formulação, depende de uma retomada de já-ditos que a memória discursiva garante. É nesse processo de atualização da memória que incorre o trabalho na análise de discurso.

O percurso de significação que o projeto @reliquia.rum empreende dá a ver a formulação do que Robin (2016, p. 389) intitula de “gestos memoriais” para descrever iniciativas – que podem ser de museus a instalações artísticas – que tomem uma posição diante da questão da memória – ou seja, a memória que *faz frente* ao esquecimento. Não raramente, os gestos memoriais derivam de acontecimentos em que houve violência, em que houve necessidade do trabalho do luto, dentre outros eventos limítrofes que fazem ressoar algo que “não deve ser esquecido”.

O que não significa dizer que @reliquia.rum é um memorial de vítimas da covid-19, como já dito aqui, mas que se sustenta em gestos memoriais: nesse caso, fazer lembrar vidas perdidas. Esses gestos, com efeito, serão analisados a partir de sua relação com a memória discursiva, mas têm sua especificidade na sua relação com outra natureza de memória: a de arquivo, a qual Orlandi (2020b) denomina de memória institucional:

No arquivo o dizer é documento, atestação de sentidos, efeito das relações de forças. Se no interdiscurso há o que se deve dizer, o que se pode dizer, e mesmo a possibilidade de se dizer o irrealizado, o arquivo repousa sobre o realizado, menos sobre o que se pode e mais sobre o que deve ser dito. No arquivo há um efeito de fechamento, de saturação, de completude. (ORLANDI, 2017a, p. 172).

O arquivo, portanto, enquanto “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (PÊCHEUX, 2014b, p. 59), demonstra o estabilizado dos sentidos. Segundo o autor, o arquivo ainda atesta a “divisão social do trabalho da leitura”, relacionado à dominação política, em que apenas alguns têm “[...] o direito de produzir leituras originais” (PÊCHEUX, 2014b, p. 60). Pensando a relação da memória (discursiva) com processos parafrásticos ou polissêmicos, a memória institucional remonta ao mesmo, ao cristalizado.

O que se observa em eventos limítrofes, como o da pandemia de covid-19, é uma reação a esses efeitos “de documento” que podem se constituir nos dizeres sobre a pandemia, uma vez que o que está em jogo são vidas perdidas. O próprio perfil de Debora Diniz é uma encarnação dessa resistência a uma memória da pandemia estabilizada, de vidas perdidas contadas por palavras que parecem não dar conta da tristeza, do choque, da dor e do horror. Como no poema de Carlos Drummond de Andrade (“Procura da poesia”), em que o eu lírico diz dos poemas “[...] sós e mudos, em estado de dicionário” (ANDRADE, 2012, p. 9), as textualidades em @reliquia.rum fazem frente às palavras sobre as mortes quando em “estado de jornal” ou “estado de informação”, seja na saturação ou no esvaziamento de seus sentidos.

Colocadas essas questões, gostaríamos primeiramente de traçar um percurso de compreensão sobre o que está em jogo na relação da memória da pandemia na sua relação com essa memória institucional, de arquivo.

3.2. A memória da pandemia e o arquivo: disputas em lembrar (e esquecer) da pandemia

Pressupomos que o funcionamento da memória de arquivo pode se conjugar de alguma maneira com os *discursos sobre*, na institucionalização daquilo que deve ser lembrado, evitando a alteridade, a movência dos sentidos, as diferentes posições discursivas. Pressupomos, com isso, que a ligação entre a memória de arquivo e os *discursos sobre* trabalham na domesticação do silêncio, pois, como sublinha Orlandi (2008), no *discurso sobre* o outro não fala, é falado. Sobretudo quando uma interpretação promete intervir no real dos sentidos e oportunizar, socialmente, alguma transformação estrutural.

Segundo Costa (2014, p. 44), “[...] um gesto constante se mantém no fio do *discurso sobre*: o de denominar”. Denominar é um gesto de textualização do político, e, afetado pela

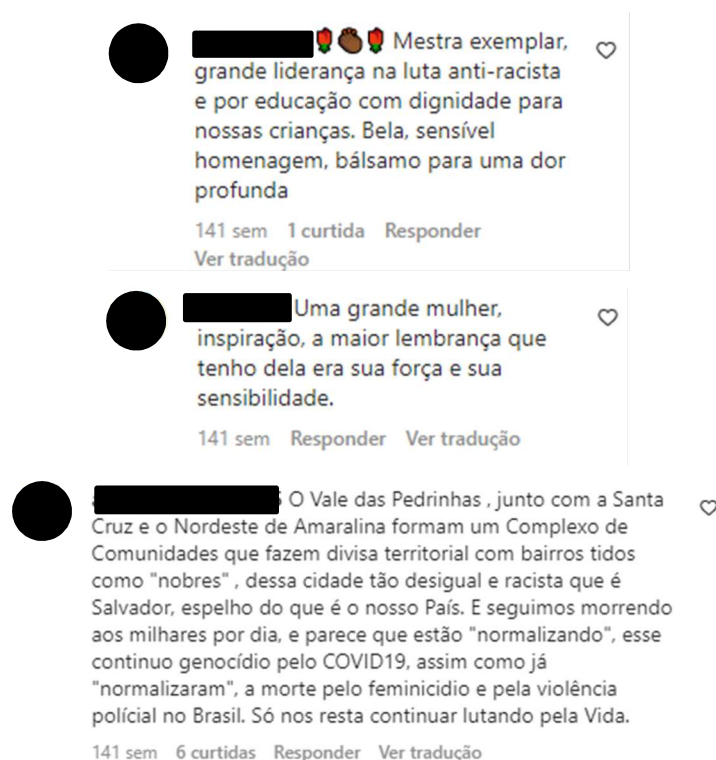
política do silêncio, como tanto pretendemos demonstrar, “[...] denominar é tanto silenciar quanto definir” (COSTA, 2014, p. 112).

Nesse sentido, Orlandi (2020b, p. 69), a partir de Pêcheux (1994), delinea a necessidade de se organizar a interpretação, “[...] de regular as suas possibilidades, as suas condições. [...] Ela não pode ser qualquer uma e não é igualmente distribuída na formação social”. A autora afirma que a memória institucionalizada é o que repercute e estabiliza a divisão social da interpretação, porque condensa os limites entre o realizado e o irrealizado na linguagem.

Por isso, neste momento damos mais um passo em busca de compreender esse tensionamento dos gestos memoriais de @reliquia.rum na sua relação com as condições históricas e sociais de sua produção. Para isso, analisaremos também alguns comentários que estão em postagens do perfil.

Os comentários abaixo foram feitos em uma publicação do dia 27 de junho de 2020, em que é trazida a história de uma moradora de Vale das Pedrinhas, em Salvador. Na legenda da postagem lê-se “Era professora. Queria um mundo sem racismo no Vale das Pedrinhas e fora dele”. Alguns rememoram a mulher que se foi e que, mesmo não tendo seu nome divulgado neles, é lembrada por sua atuação na educação antirracista.

Recorte 15: Comentários feitos em publicação do dia 27 de junho de 2020 (anexo A).



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CB79zDGnmH/>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

O último comentário conta um pouco da realidade do Vale das Pedrinhas, que se relaciona com a mulher dessa publicação (anexo A), e também aponta para a normalização do “contínuo genocídio pela covid-19”, associando essa banalização às mortes por feminicídio e por violência policial. Não sem coincidência, essas violências e mortes atingem, majoritariamente, a população negra e pobre do Brasil. A memória de uma mulher faz lembrar a memória de outra, como se uma deslizesse para outra(s). Ao ser denominada de genocídio, a pandemia de covid-19 se inscreve em outras formações discursivas e é dada a ver sua violência. Ao denominá-la “genocídio”, diferentemente de dizer que se trata de uma tragédia inevitável, “[...] um processo de significação é instaurado e posto, em movimento, sob determinadas condições de produção” (COSTA, 2014, p. 78). Processos de significação que, por sua vez, colocam-na não somente em relação a outras epidemias, mas em relação a outras violências infligidas coletivamente, porque a política de gerenciamento da doença no Brasil foi norteadada por uma negação da gravidade do vírus e que configurou práticas de negligência federal.

Imagens recortam igualmente essas regiões da memória e instauram processos de significação que podem mais ou menos desestabilizar o que é institucionalizado pelo *discurso sobre*. Sontag (2003, p. 73) delinea como imagens transformadas em pôsteres (como a fotografia de Neil Armstrong na lua, a nuvem de cogumelo da bomba atômica em Hiroshima) são “[...] um equivalente visual das frases de efeito ditas por políticos que costumam ser inseridas em noticiários do rádio e da tevê. Elas celebram, de um modo não menos embotado do que fazem os selos do correio, os Momentos Históricos Importantes”. Ou seja, há também imagens, vídeos ou sons que se cristalizam e tornam-se referências de um saber cristalizado e normativo.

Não foram quaisquer imagens da pandemia que circularam nos meios de comunicação.

Como exemplo, imagens que se estabilizaram dessa maneira – aquelas que são candidatas a irem para os livros de história –, devem ser as das ruas das maiores metrópoles mundiais vazias, ou as de hospitais superlotados ocupados por pacientes e profissionais da saúde – esses de corpos inteiramente cobertos com os EPIs (equipamentos de proteção individual). Atualmente, já há um funcionamento do já-visto nessas imagens (COSTA, 2014), dado como o acontecimento pandêmico se regularizou nas práticas sociais, de maneira que uma memória da pandemia como algo vivenciado coletivamente ative esses enquadramentos. Um dia, no entanto, essas imagens davam corpo a uma contingência do acontecimento. Elas figuravam uma ruptura do movimento das cidades, com corpos transitando sem máscaras – as coisas em seu estado, como foi tanto enunciado, “normal”.

No Brasil, a imagem que deve se tornar “símbolo” da catástrofe é a fotografia do Cemitério da Vila Formosa, da cidade de São Paulo, visto de cima no mês de abril de 2020: coveiros (trajando roupas normais, sem proteção) enfileirando covas para as sepulturas de vítimas de covid-19³⁹. Há vários níveis de precarização e de violência que se atualizam nessa imagem, que também mostra, pela ausência, o impacto da pandemia além dos números.

Na padronização das sepulturas, rigidamente organizadas, instaura-se mais que uma tradução visual da escala quantitativa das mortes. Essas sepulturas têm, é evidente, classe definida. O chão de terra, as covas rasas, os caixões sem verniz ou adorno reúnem índices básicos da inserção social das centenas de corpos que não aparecem nas fotos. E é justamente na sua invisibilidade que reside a força enunciativa dessas imagens. É o ocultamento que revela as dinâmicas e exclusão e violência a que esses mesmos corpos são submetidos diariamente. (BEIGUELMAN, 2021, p. 187).

Portanto, há um tensionamento dos processos parafrásticos e polissêmicos na produção de arquivos sobre alguma questão. Nesse sentido, a imagem do Cemitério da Vila Formosa, por exemplo, é uma peça de linguagem que se encontra sob um contundente trabalho entre a estabilização e a desestabilização dos sentidos pungentes que convoca.

Apontamos como esse processo se observa por meio dos silêncios, uma vez que os textos no perfil produzem um efeito de indeterminação entre os fatos e os sujeitos que são falados e visibilizados nele:

R1: “Relicários de *uma epidemia* no Brasil”

R5: “Ela foi *a primeira de Minas Gerais a morrer*. Houve mais segredo que o anonimato das estatísticas. Ela foi só apresentada como ‘idosa’”

R11: “A notícia dizia *que morte entre crianças é rara*. Depende da criança. Ela era uma criança indígena. [...] A menina indígena, sem povo ou idade, só o número: *morrem 7 vezes mais que as outras crianças do mundo*”

Nos grifos dos recortes acima, observa-se uma construção discursiva da pandemia sem que ela seja diretamente evocada. Ela é particularizada em “uma epidemia” (R1), é suprimida da formulação “A primeira de Minas Gerais a morrer” (R2), funcionando como elipse. E nos dizeres do R11, é também ocultada das formulações “morte entre crianças é rara” e “morrem 7

³⁹ Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-04-03/cemiterio-em-sao-paulo-a-foto-que-jamais-gostaríamos-de-publicar.html>>. Acesso em: 24 out. 2022.

Imagens parecidas foram tiradas do mesmo cemitério por outros fotógrafos. Mas também de cemitérios no Brasil inteiro, como no Amazonas, um dos estados mais afetados pela pandemia.

vezes mais que as outras crianças do mundo”, em que a especificação da morte por covid não se apresenta. Em processos metafóricos, “a pandemia” – aquela que nem precisa de especificação no discurso cotidiano, “contaminando” as discursividades – torna-se “uma epidemia”. A primeira mulher que morreu de covid-19 no estado de Minas Gerais torna-se “A primeira mulher”. A criança indígena que morre de covid-19 sequer é colocada como “A menina indígena que morre”, mas seu óbito se faz presente no implícito “A notícia dizia que morte entre crianças é rara”. No discurso do perfil, a pandemia significa por uma indeterminação, mas evoca ainda o acontecimento pandêmico e seus efeitos devastadores.

A pandemia de coronavírus se faz presente por sua ausência, possibilitando o percurso dos sentidos desse acontecimento por outras regiões do discurso. Há uma “reencenação” da ausência que, ao retomar imagens, ainda que fragmentadas, de outro tempo, produzem outros efeitos de sentidos. A pandemia do discurso do especialista e seus cálculos, do jornalista e suas comunicações, se particulariza, em @reliquia.rum, no corpo de mulheres de outros tempos.

Com a incursão no discurso da pandemia sem que haja a evocação direta desse significante (“a pandemia”) – no seu imaginário saturado, já muito dito –, permite a produção de sentidos outros para elaborar o adoecimento, o isolamento, a morte, o abismo social. Ao observarmos essa produção de sentidos, é possível perceber que o silêncio tem densidade em sua presença no discurso, possui peso simbólico, é matéria significativa.

Os efeitos da indeterminação dos sentidos em @reliquia.rum atualizam a memória em uma determinada direção: trabalham os rastros precários da morte e da vulnerabilidade dos sujeitos, e que também tornam possíveis abrir simbolicamente a memória de seu acontecimento para a história das mulheres, dos negros, dos indígenas, dentre outros sujeitos historicamente explorados, assassinados, marginalizados.

A pandemia tal como particularizada em @reliquia.rum dá a ver aquilo que é apagado dos *discursos sobre* a morte de sujeitos. Discursos que historicizam os dizeres, mas que se encontram em jogo de coerções institucionais. Em relação com certas injunções. No caso do discurso jornalístico, preza-se por um efeito de imparcialidade do autor e a sua pretensa objetividade.

O anonimato da vítima pode ser exigido, a morte precisa ser “explicada” a partir de outro discurso – o do especialista, o médico, a das testemunhas. Outras vozes se colocam mostradamente no corpo de uma reportagem, mas vozes autorizadas, e que reforçam esse efeito supressão da “subjetividade”.

Trata-se de um trabalho de repetição que não abala, não se reestrutura profundamente, não se faz valer outros sentidos a partir de outras palavras e imagens – e isso explicita sua

afetação pelos “processos disciplinares”. Quando há intervenção de outras vozes nas textualidades jornalísticas, comumente essas são colocadas em um espaço previamente reservado no jornal para a opinião, na forma das colunas de articulistas, das cartas dos leitores etc. Mariani (1999) nota que, nesse funcionamento, há uma ratificação do mito da informatividade. Reforça-se a delimitação imaginária que existiria entre fato e opinião, em que as notícias e reportagens representariam uma “[...] uma linguagem que está 'colada' aos acontecimentos relatados” (MARIANI, 1999, p. 53). Na formulação jornalística, a linguagem se encontra sob o sensível processo de manipulação (imaginária) da polissemia. Mas também da polifonia, naquilo que uma multiplicidade de vozes pode vir a desestabilizar no efeito de objetividade do discurso do jornal. Dessa forma, apenas algumas vozes, ou, ainda, apenas alguns lugares sociais falam (e são falados) no jornalístico. Que sentidos a ausência de algumas vozes produz no discurso sobre a pandemia?

O acontecimento pandêmico convoca um percurso de memória que signifique as covas abertas, as ausências, os lutos, enfim, esses significantes do silêncio. Um percurso que formule com outras denominações.

Embora na pandemia de covid-19 não haja a institucionalização da perseguição política e da censura dos dizeres, um funcionamento parecido parece se inscrever como efeito de uma saturação de sentidos sobre a crise sanitária: as mais de 600 mil mortes não se inscrevem na memória como o desaparecimento de sujeitos e suas histórias, não “cabem” no *discurso sobre* a pandemia que tenta gerenciá-la.

Retomando o que postulou Orlandi (2007), sobretudo em sua análise sobre a escrita de autobiografias na ditadura militar, uma asfixia do sujeito é produzida pela censura: “Como, no discurso, o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo, ao se proceder desse modo se proíbe ao sujeito ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proíbem-se certas ‘posições do sujeito’”. (ORLANDI, 2007, p. 76). Como Orlandi (2017a, p. 18) analisa da linguagem durante o período da ditadura militar, em plena imposição da interdição dos dizeres, os militares “[...] falavam sem parar, saturando a sociedade com seus sentidos, enorme profusão de propaganda, falta de liberdade, censura e perseguições”. Nesse contexto, o silêncio “[...] trabalha politicamente, significando o que não pode ser dito” (ORLANDI, 2017a, p. 20).

As mais de 600 mil mortes por covid-19 podem ser esquecidas. Na esteira do que Pêcheux (2020) dá relevo a respeito do “jogo de força na memória sob o choque do acontecimento”, há iminência de essas mortes, como acontecimento, serem “absorvidas” pelo discurso e dissolvida, mantendo a “regularização pré-existente” (PÊCHEUX, 2020, p. 49). Tal

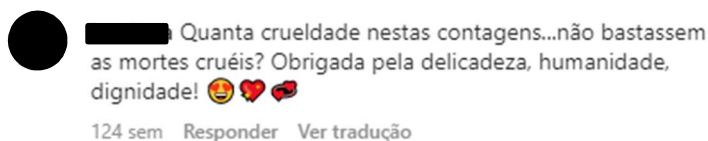
regularização seria a asseveração da pandemia como uma fatalidade, naturalizando as mortes ao reconhecê-las como inevitáveis.

No Brasil, a possibilidade de “absorção” do acontecimento pandêmico por uma negociação da “estabilização parafrástica” (PÊCHEUX, 2020, p. 49), ou seja, de uma ressignificação que remeta ao mesmo, à série anterior de memória, sem instabilizar e desregular uma “rede de implícitos”, tem particularidades históricas.

Por um lado, ampara-se em um funcionamento repetitivo dos *discursos sobre* a pandemia, domesticando seu real, a saturação dos sentidos hiperorganizados e instrumentalizados desse acontecimento. Números, gráficos, mapas. Vozes sem direito à narratividade (ORLANDI, 2017b), de se contarem. Ou ainda imagens embaçadas para preservar o anonimato dos sujeitos internados; formas possíveis para a organização do discurso informativo. O falatório coletivo que torna rotineiras as mortes, em que o luto que se diz e se figura nos enquadramentos das reportagens jornalísticas ou no digital.

Um falatório que se agudizou com o isolamento social, que aproximou os sujeitos do social dos dispositivos televisivos e digitais, constituindo relações de sentido diferentes com a presença massiva das telas. A considerar a relação do digital (de maneira mais geral) com a memória, interessa reconhecer que a pandemia de coronavírus alterou a rotina dos sujeitos e implicou outras maneiras de se fazer presente no discurso, fazendo com que o digital atravessasse principalmente essas novas formas. Isso constituiu materialmente os processos de individuação, afetando profundamente o estatuto da memória nesse período.

Recorte 16: Comentário em publicação do dia 23 de outubro de 2020 (anexo B)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGtOoZwnpJD/>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

“Não bastassem as mortes cruéis?”. Nesse comentário, a transformação de vidas perdidas em “contagens” também é concebida como cruel. Ou seja, há uma interpretação aí funcionando de que uma violência pode ser reproduzida quando diminuída, se reduzida à número.

Se enquadrada na memória como uma “pequena interrupção” da vida que cultivávamos, a pandemia pode ser diluída e isso tem um efeito devastador. Tem uma dimensão político-ética porque toca na exploração, na violência, no silenciamento, dentre outros fatos que marcam a

história e que instauraram a necessidade de resistência: ditaduras, genocídios, guerras, epidemias. Nesses processos históricos, lembrar e esquecer, gestos que se ligam ao dizível, ganham uma consistência ética: lembrar e esquecer podem ou não garantir a reprodução de explorações, violências, silenciamentos.

Nos comentários aqui trazidos é demonstrado como prosperam em @reliquia.rum as interpelações por um “dever de memória”, fazendo frente à iminência desse esquecimento. A noção de “dever de memória” se verificou fortemente após a Segunda Guerra Mundial, e se circunscreve em contrapartida ao “direito à memória”, e por isso se vê fortemente ligado a uma ideia de justiça e na concretização dela pelo Estado. O dever de memória estabeleceria “[...] um modelo de ação para outros grupos que buscam afirmar suas memórias no espaço público, memórias que evocam processos de violência ou de discriminação” (HEYMANN, 2007, p. 21).

A ideia de dever de memória foi tensionada por autores como Tzvetan Todorov, que apontou para os problemas da instrumentalização da memória oportunizados por esse imperativo. Todorov a isso denominou “abuso da memória”, que resulta numa apropriação da memória pelo totalitarismo.

O que está sendo explicitado nessa discussão é um jogo de forças constitutivo de uma memória da violência. Vimos, a partir do recorte 9, como as colagens de @reliquia.rum foram interpretadas como um “registro estetizante” que poderia reforçar a invisibilidade dos invisíveis que a página rememora. Nisso, o que está em questão não é a violência em si, mas como o exercício coletivo de rememorar-la também pode, ele mesmo, reencenar a violência de alguma maneira – diminuindo-a, estereotipando-a, instrumentalizando-a, etc. O que gera uma discussão sobre o que seria a “memória justa”. Como Robin (2016, p. 169) indaga: “Onde encontrar uma sociedade que, consciente ou inconscientemente, não manipule, falsifique, reoriente, reconfigure seu passado, não oculte alguns de seus períodos?”. Para a autora há desafio em se estabelecer o que seria uma memória justa: “[...] Há sempre ‘muito pouco’ e ‘muito’ em função das conjunturas e das versões afetando as grandes narrativas do passado” (ROBIN, 2016, p. 37).

O esquecimento como horizonte das mortes e das sequelas do covid-19 no Brasil se dá por uma saturação dos sentidos que apagam constitutivamente a presença dessa historicidade nos corpos daqueles que sobreviveram. Sentidos esses que, como já trabalhados por Ferreira (2021), fazem ecoar um imperativo da produtividade do país que “não pode parar”, da formação capitalista neoliberal, em meio ao luto público massivo, interditando o recuo significativo (a definição de Orlandi para o silêncio) que a significação da morte convoca para aqueles que ficam.

Mas ainda esse jogo de forças em que se encontra a memória da covid-19 – como o significativo que convoca os gestos de *lembrar, rememorar e evocar o acontecimento* – no Brasil convive com dizeres que circulam nas vozes de governantes, pessoas do poder público, representantes do Estado, que negligenciam, minimizam e naturalizam essas mortes. E, especialmente, dissimulando e apagando sua responsabilidade no trato da pandemia. Tais sujeitos, ligados ao estabelecimento do discurso dominante, na roupagem do que se chama de “história oficial”, tornam explícitos os gestos de impor um esquecimento sobre os vários lutos da pandemia.

Para explicitar esse funcionamento, não trago uma declaração direta sobre as mortes de covid-19 por algum membro do governo, mas um flagrante de como o discurso sobre a pandemia surgiu em uma deriva. Em 7 de maio de 2020, a atriz Regina Duarte, então secretária da Cultura do governo brasileiro, deu uma entrevista ao jornalista Daniel Adjuto da emissora CNN. A secretária comentava ao jornalista a “cobrança” que recaía sobre o governo Bolsonaro pelos acontecimentos da ditadura militar, entoou o hino da Copa do Mundo de 1970 (ligada ao ufanismo mantido pelo governo militar) e, quando confrontada pelas torturas e mortes do período, disse:

Na humanidade não para de morrer. Se você falar vida, do lado tem morte [...]. Bom, mas sempre houve tortura. Meu Deus do céu... Stalin, quantas mortes? Hitler, quantas mortes? Se a gente for ficar arrastando essas mortes, trazendo esse cemitério... [...] Vamo ficar vivo! Por que olhar pra trás? Não vive quem fica arrastando cordéis de caixões! Eu acho que tem uma morbidez nesse momento, o Covid tá trazendo uma morbidez insuportável [...]. (EXCLUSIVO..., 2020, informação verbal).

Duarte não terminou a entrevista e abandonou. Mas sua declaração demonstra o efeito metafórico que se realizou a partir da evocação da morte e da tortura, derivando-se para a “morbidez insuportável” da pandemia. “Vamo ficar vivo!”, a morte como um acontecimento que se vive. “Por que olhar para trás?”, para a ditadura? Há um gesto de indistinção das mortes que visa a sua naturalização (inclusive em regimes autoritários) que, na formação de paráfrases, o seu percurso de dizer pode implicar as seguintes formulações:

“Estamos mortos porque olhamos para trás”

“Quem olha para trás traz cemitérios, arrasta cordéis de caixões”.

“Olhar para trás” como esse gesto de lembrar, conhecer um passado, dá a ver o político da memória, porque significa uma repetição que se regulariza. Olhar para trás significa uma imobilidade mortífera. No dizer de Duarte, se atualiza uma política do esquecimento como

desmemória, como silenciamento, e que apaga a constitutividade da memória. Essa perspectiva se coloca no horizonte das mortes por covid-19: uma desmemória sobre o que foram os anos de 2020 e 2021 no mundo e sobretudo no Brasil. O acontecimento diluído, absorvido, não elaborado.

Esse é o território polêmico da memória. Como coloca Robin (2016, p. 20), os discursos sobre a memória “[...] produzem uma imensa cacofonia, cheia de barulho, de furor, de clamores, de polêmicas, de controvérsias, e de argumentações simétricas ou congruentes a propósito das quais ninguém fica indiferente”. No jogo de forças da memória, os sentidos dela são disputados, os arquivos se tornam artefatos polêmicos. Como Robin (2016) desenvolve em seu livro *A memória saturada*, acontecimentos como guerras, genocídios, pandemias são expostos a duas forças contrárias: uma desmemória que leva ao recalçamento coletivo, ou uma saturação pelo “dever de memória”, que sacraliza o acontecimento. O que a História dirá de x, y, z? É uma questão que paira os acontecimentos em curso e coloca o historiador (como arquivista) no lugar privilegiado de legislar sobre o real. Segundo Robin (2016, p. 104) os arquivistas são “mestres da memória” por seu trabalho de conservação e comunicação, mas também “[...] mestres do tempo, mestres da cidade, dos mortos e dos vivos, portanto da boa ordem do mundo”. Esses são alguns indícios da implicação ética do trabalho de *não esquecer*.

Os mortos e os vivos entram nesse momento como uma outra questão em peso do que @reliquia.rum constrói e o seu liame com os gestos memoriais. Na ameaça de um esquecimento da pandemia por banalização, naturalização, etc., os mortos precisam ser lembrados.

No entanto, na mobilização coletiva de não se esquecer (mobilização que impulsiona gestos memoriais), pode se atravessar a dissimetria social, o equívoco da “igualdade” que não se cumpre. A isso Butler (2019) chama de “distribuição desigual do luto”, quando há uma “desrealização” da morte quando o sujeito que morre não é significado como uma “vida enlutável”. A autora exemplifica como os afegãos que morrem em operações militares estadunidenses depois do 11 de setembro, concebidas como “operações legítimas”, morrem indistintamente. Morrem desumanizados, escancarando a noção de sujeito como um “modelo para a agência e a inteligibilidade, muitas vezes baseado no poder soberano” (BUTLER, 2019, p. 46). Nesse processo de desrealização das mortes, elas não podem ser passíveis de luto porque não se significaram como vidas anteriormente, se revestindo de um caráter “espectral”:

[...] se uma vida não é digna de luto, ela não é bem uma vida; ela não se qualifica como uma vida e não é digna de nota. A vida já está desenterrada, se é que pode vir a ser enterrada. Não se trata apenas, então, de um "discurso" de desumanização que produz esses efeitos, mas sim da existência de um limite ao discurso que estabelece

os limites da inteligibilidade humana. Não é só que pouca evidência é dada a uma morte, mas sim que ela é impossível de ser evidenciada” (BUTLER, 2019, p. 38).

Reconhecer essa distribuição desigual de luto – que significa uma distribuição desigual do caráter de sujeito – toca no cerne de processos de extermínio vivenciados historicamente. Como já tratado aqui, a pandemia de covid-19 “levou à óbito” (como prescreve o discurso médico) mais de 600 mil vidas, mas quantas dessas são enlutáveis? Quantos desses sujeitos morreram por condições sociais que, por sua vez, são resíduos processos “civilizatórios” de jugo, extermínio e morte? Proporcionalmente, a morte de pessoas indígenas e negras é maior do que a dos brancos. Por que essa diferença não é significada? Não é visibilizada, enunciada socialmente? Há um interdito da memória que se presentifica nessa indistinção das mortes? Orlandi (2020c [2007]) coloca como na censura ditatorial brasileira “[...] sentidos possíveis, historicamente viáveis foram politicamente *interditados*” (grifos da autora, p. 60). Houve apagamento, uma região do discurso foi silenciada, o que retorna para o eixo do interdiscurso como uma impossibilidade do dizível sobre isso. Isso aconteceu com a tortura que ocorreu no regime militar, que se coloca em um lugar de esquecimento no que toca à sua de-significação: “*Está fora da memória, como uma sua margem que nos aprisiona nos limites desses sentidos. O que está fora da memória não está nem esquecido nem foi trabalho, metaforizado, transferido. Está in-significado, de-significado*”. (grifos da autora, ORLANDI, 2020c, p. 64).

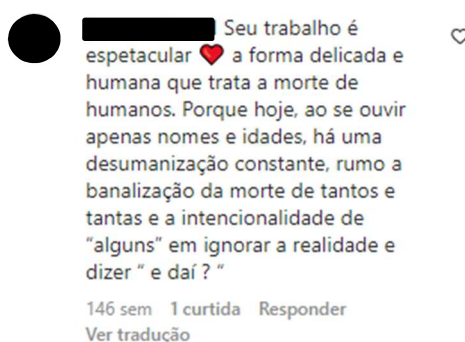
Interessante observar como a tortura militar como essa memória de-significada retornou nos dizeres de Duarte no sítio significante da morbidez, da imobilidade, etc. Enquanto para a ex-secretária da Cultura essa imobilidade consiste no gesto de “olhar para trás” e relembrar, no discurso a imobilidade do acontecimento da tortura resulta de uma desrealização dessa tortura, uma vez que os sujeitos por ela afetados ainda parecem não formar o quadro de vidas enlutáveis de que fala Butler (2019). Em análise da fala de Regina Duarte, Pereira e Ananias (2021) sublinham:

[...] olhar para trás, tanto para os mortos em consequência da Covid-19 quanto da ditadura, significaria reconhecer, além da responsabilidade do governo diante desse cenário avassalador, que um período de luto é essencial para atravessarmos este momento que, de fato, como disse mesmo a então ministra, é “insuportavelmente mórbido”. Assim, o silêncio cínico por parte dessas autoridades diante da perda dessas vidas se configura como uma tentativa de esmaecer, justamente, que essas vidas são vidas. Com isso, não legitimar as mortes da ditadura se filia a uma memória que tenta colocar o regime militar como um “mal necessário”, como a única alternativa que restava para garantir a ordem e soberania do Brasil (ameaçadas pelo “fantasma do comunismo”); de modo parecido, não assumir a gravidade do vírus, reiterar que ele é apenas uma “gripezinha”, se inscreve em uma formação que deslegitima as pesquisas científicas e o papel do Estado como aquele que deve garantir medidas básicas de sobrevivência para a população (PEREIRA; ANANIAS, p. 50-51).

Novamente, o equívoco do sujeito pleno de direitos, em que alguns são “menos sujeitos do que outros”.

Isso direciona nossas observações para @reliquia.rum e ampara o relevo político dado aos sujeitos que lá ganham um lugar de memória, visto que é na divulgação do luto que, no sistema capitalista, é exposto ao olhar o “valor” do sujeito que morreu.

Recorte 17: Comentário de em publicação do dia 27 de maio de 2020 (anexo C).



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAtSbfFn1V/>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

No dizer desse usuário são invocadas as duas palavras que sumarizam a atitude do então presidente da república com a pandemia de covid-19: “E daí?”. Ao que ele prossegue dizendo: “Lamento. Quer que eu faça o quê? Sou Messias, mas não faço milagre” (“E DAÍ?”..., 2020, informação verbal). Jair Messias Bolsonaro disse essas palavras em entrevista na portaria do Palácio da Alvorada no dia 28 de abril de 2020, depois de uma repórter avisá-lo que o Brasil ultrapassou a China, primeiro epicentro da covid-19, em números de mortes.

O que se concretizou no Brasil foi mais um exercício de necropolítica (MBEMBE, 2016) de violência efetuada por Estado, baseado não pelo extermínio do inimigo dessa soberania (como descreve o autor), mas pelo deixar morrer pessoas quando havia práticas cientificamente comprovadas de cuidado (e que foram ignoradas e negadas). Para Mbembe (2016), a necropolítica se efetua quando há aparelhamento governamental para a morte, na defesa de uma soberania. Dessa forma, o poder não se materializa apenas como o que Michel Foucault observava como biopoder, ou seja, como o “domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle” (MBEMBE, 2016, p. 123). E sim atinge o seu grau máximo de domínio na aniquilação do outro; o necropoder é quando a morte é estruturante para um projeto de poder.

O governo brasileiro não apenas foi negligente com os imperativos de cuidado da contaminação por SARS-CoV-2 (não usando máscaras, se aglomerando, minimizando os efeitos da doença, etc.); houve organização do seu poder de atuação para regularizar práticas

não comprovadas de proteção (o protocolo do “tratamento precoce”, a aposta no “isolamento vertical” e na “imunidade de rebanho”) e para instituir uma política do deixar morrer (a negação à compra de vacina, a crise do oxigênio em Manaus, etc.). Todos esses, gestos institucionais do Estado brasileiro, aparelhado por seu necropoder. Outros gestos, também institucionais, no corpo filmado do presidente ao dizer “E daí”, imitar uma pessoa com falta de ar, dentre outros⁴⁰.

Mbembe (2016, p. 132) observa a ação da necropolítica na escravidão e define: “A vida de um escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte em vida”. Na necropolítica, certas vidas são enquadradas na esfera da objetificação para se tornarem descartáveis. São desrealizadas, como coloca Butler (2019). Essa é a prática de institucionalização da morte, constituída, por sua vez, por um processo discursivo de insignificação dos sujeitos.

Fogo-cruzado de sentidos em fuga, de dizeres que se inquietam, indagam, resistem, polemizam, etc. É nesse terreno movediço que se encontra o perfil @reliquia.rum, em seu gesto de fazer lembrar as mortes. Segundo Sontag (2003, p. 96), “Recordar é um ato ético, em um valor ético em si e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos”. Mas reconhece também o trabalho necessário do esquecimento: “Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada” (SONTAG, 2003, p. 96). O que seria o trabalho dessa memória imperfeita? Seria uma memória que se reconhece incompleta? Ou que, reconhecendo o papel da interpretação como movimento aberto ao simbólico, não busca uma homogeneização?

A questão da memória (e sua volatilidade simbólica) se coloca, dessa maneira, em um lugar tensionado pelo político que se compromete nos gestos de lembrar e esquecer. Uma “ética” da memória parece invocar uma oposição a processos da desmemória – o esquecimento que permite a regularização da dominação –, mas também a processos de sacralização ou fetichização da memória – em que também há estabilização dos sentidos. Como trabalhar uma memória imperfeita, como define Sontag (2003), e constituir um arquivo que não apague vestígios e esquecimentos, constituído por várias vozes – não só a nível constitutivo? O perfil @reliquia.rum, com sua materialidade digital, parece dar corpo a esse trabalho.

⁴⁰ Enunciados do ex-presidente Jair Bolsonaro como “Isso é uma gripezinha” e “E daí?” foram analisados por Rodrigues, Agustini, Branco e Barros (2020). No estudo, os autores delimitam como os dizeres de Bolsonaro materializam a produção do “Brasil em diminutivo”, estabilizando uma política governamental que não condiz com o que é esperado pelo Estado de Direito, na sua condição de responsabilidade pelo coletivo.

3.3. Memórias desdobráveis: outras camadas da colagem digital

Intentamos demarcar que não nos é indiferente que @reliquia.rum é um perfil de rede social. O que significa dizer que sua natureza é de uma tessitura digital, hipertextual e constitutivamente polifônica, em que os dizeres de diferentes sujeitos-usuários se fazem presentes no funcionamento da rede.

Os comentários são unidades significantes que podem indicar alguns efeitos de sentido produzidos pelas publicações, ao mesmo tempo em que compõem *com* elas. Trata-se de um processo constituído pela materialidade digital, pela instância da circulação desses discursos.

A colagem como um trabalho de reunião de fragmentos, em que pedaços mostradamente díspares se sobrepõem e compõem uma imagem final que não dissimula essa heterogeneidade. Heterogeneidade que é, afinal, o que coloca a colagem em outro lugar artístico em relação a outras técnicas da imagem. Nas colagens o silêncio e seus significantes não são domesticados, ao contrário, parece haver espaço para que se instalem.

Interessou-nos dar contorno a especificidade desses gestos porque eles, afinal, nos conduzem para a especificidade do discurso, não apenas das colagens, mas de tudo o que elas podem convocar de efeitos de sentido na sua circulação. Os discursos na/da colagem recortam um sítio de significação. Como, então, a presença “não domesticada” do silêncio reverbera nos comentários? Tendo em vista que o discurso do/no digital se formula ao circular (DIAS, 2018), mirar então como se dão as interpretações dessas colagens – dessas peças de linguagem – tão prenhes de silêncios, no digital, nos instiga.

Recorte 18: Comentários da publicação de 28 de outubro de 2020 (anexo D).



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CG6Etsngneu/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

O recorte acima mostra comentários de uma publicação do dia 28 de outubro de 2020 (anexo D). Um grande número de comentários em todas as postagens da página são *emojis*, pequenas imagens que, no contemporâneo, fazem parte de um “teclado” de digitação próprio da maioria dos *smartphones* no mundo. *Emojis* se constituem no digital como parte de uma grafia própria, e há neles uma corpografia, “[...] textualização do corpo na letra” (DIAS, 2008, p. 21). Imagens de flores, de mãos em prece, de rostos chorando, dentre outras, estão em todas as postagens.

Nos outros comentários, uma usuária diz “É impressionante a invisibilidade dessas pessoas”, indicando talvez se reportar à invisibilidade do discurso da notícia. Já uma usuária, em outra direção da interpretação, aponta que, na postagem, a morte parece “lúdica”, *mas* é real. Essa leitura parece explicitar aquilo que o artístico na sua relação com uma ideia de ficção, com um mundo de sentidos que “apaga o real”.

Com isso, explicitamos como os comentários em rede social fazem parte do acontecimento da circulação dessas imagens e histórias de @reliquia.rum na rede.

Em seu período ativo de publicações, as postagens de @reliquia.rum apareciam nos *feeds* de cada usuário seguidor e o permitiam (como ainda permitem, se se visitar o perfil por conta própria) curtir (o “dar like”), comentar, compartilhar, salvar, dentre outros gestos que são permitidos pela materialidade digital. Sendo que os dois primeiros, curtir e comentar, intervêm no que é visível da publicação para outros usuários, ficando exposto logo abaixo da imagem da

publicação: aqueles que “deram like” compõem uma lista que pode ser consultada por qualquer um. E, os que comentaram na caixa destinada a isso, só o podem fazer publicamente, não havendo possibilidade de comentários. Dessa maneira que se aponta o caráter “polifônico” da rede: os dizeres do usuário-autor se presentifica conjuntamente com os dos usuários-leitores. Isso configura um espaço semântico em que há um encontro dos sentidos, oriundos de diferentes vozes; encontro este que os coloca em atrito, como vistos nos recortes 6, 9 e 18.

É possível dizer que, o digital e a sua materialidade, nessa direção, abrem um caminho para que outros dizeres intervenham na construção dessa memória da pandemia. Talvez sob menos imposições sobre o que “se deve ser dito” da memória institucional, mas responsivo a imposições de outra ordem. Robin (2016) observa como, no digital, a memória

[...] hipermídia, apresenta-se como um mero presente, confundindo as referências temporais. Memória reciclada continuamente, flutuante, de fluxo, de circuitos e redes, ela não é fixável, é móvel, e se opõe às memórias rígidas de armazenamento tradicionais” (ROBIN, 2016, p. 432).

Ao mesmo tempo, a autora também enfatiza a saturação iminente do digital em que o sujeito convive com os “fantasmas de ‘tudo guardar’. [...] Estocamos, queremos tudo sedimentar” (ROBIN, 2016, p. 22). Processo que, revestido do efeito ideológico do imaginário lógico-matemático da tecnologia, parece prometer o impossível do não-esquecimento. Quanto a esse aspecto, Dias (2018) traça uma reflexão acerca de como significa o digital:

Essa significação a que me refiro tem a ver com a normalidade semântica construída a partir dos sistemas lógicos digitais. Talvez mais do que normalidade, poderia dizer com a naturalização desses sistemas no nosso cotidiano. Organização, portanto, homogeneidade, consenso, categorização, sistematicidade, fixação dos sentidos. (DIAS, 2018, p. 63).

Em uma perspectiva discursiva, concebemos que o real da memória é a sua incompletude, o seu não-fechamento, porque constituída pelo esquecimento. Existe e se atualiza sem uma fonte primária, sem nome. É nesse sentido que o funcionamento da memória discursiva tensiona uma lógica proprietária, de uma memória individual, que se reforça no digital: a memória é um post, a memória é uma fotografia, enfim, a memória é um dado. Orlandi (2020b) observa como esse processo dá corpo ao funcionamento de um efeito de memória maquínica, a memória metálica, a qual “[...] ‘lineariza’, por assim dizer, o interdiscurso, reduzindo o saber discursivo a um pacote de informações, ideologicamente equivalentes, sem distinguir posições” (ORLANDI, 2020b, p. 15). A materialidade digital então ofereceria uma promessa de onipotência do sujeito baseado no acúmulo de memórias como coisas, e, consequente, reforça a ideologia como produção da evidência dos sentidos – não se faz visível

como os sentidos são estabelecidos nas relações de metáfora. O que Dias (2018, p. 70) define como “memória como arquivo”: “[...] a memória como um objeto a ser arquivado e não como algo da ordem do funcionamento do próprio arquivo”.

Ou seja, há duas tendências opostas que se encontram disputando o funcionamento da memória no digital: a fugacidade amnésica das textualidades digitais, em que o momento presente nunca acaba, e o ímpeto constante de conservação e consumo de memórias. Uma situação sintetizada por Beiguelman (2014, p. 12) na seguinte formulação: “A internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar. Produzimos e publicamos em escalas de petabytes em serviços que podem desaparecer a qualquer momento”.

Essa é a conjuntura da circulação das textualidades de @reliquia.rum.

Dessa forma, questionamos: como, no fluxo do *feed* que sempre se atualiza, ou no fluxo da hashtag “#mulheres” (ou alguma outra), ou ainda no fluxo do rolamento do perfil @reliquia.rum, uma colagem – com suas significações em camadas – insta à formulação de um comentário? Quais são os efeitos de sentido que se instituem entre a imagem e o olhar (SOUZA, 1998)?

Recorte 19: Montagem com comentários em diferentes publicações (anexos E, F, R14, G, G, H, A, I, J)

- | | |
|---|--|
| <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p> <p>4) </p> <p></p> | <p>5) </p> <p>6) </p> <p>7) </p> <p>8) </p> <p>9) </p> |
|---|--|

Fonte: elaborado pela autora a partir de diferentes publicações⁴¹

⁴¹ 1) Comentário em publicação do dia 20 de maio de 2020 (anexo E). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAaD3pVHtMp/>>. Acesso em 17 mar. 2023.

2) Comentário em publicação do dia 4 de junho de 2020 (anexo F). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBB7IAoHZ8O/>>. Acesso em 17 mar. 2023.

3) Comentário em publicação do dia 2 de setembro de 2020 (presente no R14). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CEp2bf0H8Rz/>>. Acesso em 17 mar. 2023.

4) Comentários em publicação do dia 17 de abril de 2020 (anexo G). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_FNrEtnSIL/>. Acesso em 17 mar. 2023.

Todos esses comentários explicitam os gestos de interpretação da imagem. Dão a ver o percurso de um olhar, o percurso de sentidos de uma colagem que surge na tela. Surge efemeramente? Estariam essas peças ligadas a uma “fruição do/em trânsito”, conforme Beiguelman (2014, p. 14)?

Com efeito, alguns comentários parecem expor a interpretação de que as mulheres das colagens são aquelas que se foram por covid-19. Como dito no capítulo anterior, é comum encontrar comentários perguntando se se trata das imagens reais das vítimas, o que é normalmente respondido por Diniz ou por outras usuárias⁴². Ainda assim, como não há nenhuma explicação dessa sorte nas legendas de todas as postagens, o trânsito em funcionamento da rede não garante que isso se estabeleça verticalmente a cada publicação. Algumas explicações sempre “ficarão para trás”, e as interpretações-tornadas-comentários no perfil se dão a despeito delas. As imagens interpelam antes (e apesar) disso, e nossa observação não está em busca dessa interpretação correta. Pelo contrário, o percurso do olhar de quem mira a colagem e enuncia “Que mulher nos deixa” (comentário 6 - R19), após dizer da imponentia da imagem, demonstra como o corpo feminino é um referente que se desdobra em vários, em fuga. Em outro comentário, “Que olhos lindos têm os jovens, mesmo aqueles que se vão” (comentário 5 - R19).

Instiga Foucault (1988, p. 13) em *Isto não é um cachimbo*, a respeito do desenho de René Magritte: “Não busquem no alto um cachimbo verdadeiro; é o sonho do cachimbo; mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta”. Nesse sentido, para os sujeitos desses comentários, as mulheres das colagens com seus sorrisos, seus sapatos lustrados, seus olhares belos, suas feições “que parecem surpresas [pelo o que está por vir]” constroem discursivamente as mulheres mortas por covid-19 no Brasil em 2020. São “fotografias de anjos” (comentário 2

5) Comentário em publicação do dia 17 de abril de 2020 (anexo G). Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/B_FNrEtnSIL/>. Acesso em 17 mar. 2023.

6) Comentário em publicação do dia 18 de abril de 2020 (anexo H). Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/B_IEJuIHtM5/>. Acesso em 17 mar. 2023.

7) Comentário em publicação do dia 27 de junho de 2020 (anexo A). Disponível em:

<<https://www.instagram.com/p/CB79zDGnvmH/>>. Acesso em 17 mar. 2023.

8) Comentário em publicação do dia 24 de agosto de 2020 (anexo I). Disponível em: <

<https://www.instagram.com/p/CESYvsAnccc/>>. Acesso em 17 mar. 2023.

9) Comentário em publicação do dia 30 de outubro de 2020 (anexo J). Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CG_S6WMnlKW/>. Acesso em 17 mar. 2023.

⁴² Insistimos no uso feminino para falar das pessoas que interagem com as publicações de @reliquia.rum, porque se trata de uma maioria significativa – e que poderia ser apagada se assumíssemos o “masculino genérico” previsto pela gramática normativa.

- R19). Nas palavras de Rancière (2012), essas imagens transformam um acontecimento sensível em outro.

Observamos nesses comentários o que Dias (2018) denomina de a memória digital:

A memória digital seria, pois, o lugar da 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). Daí a relação com a memória discursiva, onde o estabilizado no eixo do repetível, do dado, se desloca, rompe com um funcionamento algoritmizado, inscrevendo-se na história. (DIAS, 2018, p. 105)

O gesto de comentar é uma inscrição de sentidos na história, em determinadas condições de produção. Os comentários materializam gestos de interpretação que decorrem do olhar do sujeito para essas textualidades de vestígios, de camadas, de fragmentos díspares. É possível dizer: dessas textualidades que deixam “pontas soltas” no discurso, em que o silêncio se presentifica em suas várias formas.

A partir dessa observação, podemos sustentar a seguinte afirmação: a circulação das textualidades de @reliquia.rum no digital faz com que, no corpo dos comentários, outras camadas dessas colagens – dessa vez, em forma de palavras e *emojis* – se inscrevam nesse arquivo digital. Outros gestos de sobreposição de interpretações.

Se a técnica da colagem (como imagem) foi concebida como a libertação do artista do “jugo da superfície”, fazendo com que outras formas de figuração se desenvolvam, podemos dizer que a materialidade digital proporciona certa libertação do “jugo do arquivo”, considerado aqui como uma memória institucionalizada. Ou seja, uma certa libertação das vozes que se fazem socialmente autorizadas ao exercício de um certo discurso.

Antes neste trabalho discutíamos a função de autoria e como ela se vê, na forma-sujeito histórica, ligada à responsabilidade social e à produção de um “evento interpretativo”. Quando pensamos sobre uma memória em disputa, esse problema se agudiza ainda mais porque diz respeito a quem, portanto, tem o direito a legislar sobre ela: de centralizar a produção de discursos e estabilizar sentidos tão contundentes, inequívocos e justos. A monofonia do *discurso sobre*.

Importa dizer que o *Instagram* não oferece ferramenta de moderação prévia de comentários, e isso altera profundamente a relação dos sujeitos com a autoria. Afinal, os comentários se tornam um lugar de enunciação de usuários, em que eles podem se inscrever no acontecimento da publicação, de exercer autoria sem passar por uma triagem.

Orlandi (2005, p. 183) aponta que outras formas de autoria surgem na relação do sujeito com a memória metálica, uma vez que essa, ao se organizar “[...] em novos modos de (não)

esquecimento, se a metáfora se dá em outra instância, também a textualização procede diferentemente e carrega consigo outras formas de autoria”. Para a autora, essa textualização deve ser pensada em relação ao “[...] público, à multiplicação da repetição e à quantidade” (ORLANDI, 2005, p. 183), e não mais com os efeitos de coerência e unidade do livro impresso. Na relação com a memória metálica, a função de autoria pode ter essa relação com a repetibilidade. No entanto, na relação com a memória digital, a função de autoria se vê afetada por uma historicização do dizer: uma formulação que produz inevitavelmente derivas, mas que tem essa especificidade de se formular, de se fazer legível, no momento efêmero que se expõe à interpretação de um usuário.

E é importante salientar como uma memória como a da covid-19, que se encontra então sob as disputas de que falamos, encontre uma forma de corporificar sem tanta relação com as vozes hierarquizadas de um discurso institucional. Nesse sentido, as peças de linguagem digitais podem se formular nas fissuras de injunções do poder e, como vimos em @reliquia.rum, se pautarem explicitamente nessa fissura para fazerem sentido. São comentários que resultam de como esses vestígios tomaram no corpo da textualidade da imagem e das sequências verbais da legenda, ecoando a polifonia dos discursos da covid e das mulheres. E como já foi exposto nos recortes anteriores, os comentários tornam visíveis justamente os sentidos em fuga.

Para que a rede de sentidos em @reliquia.rum prospere, deve haver uma interpretabilidade do problema de uma “voz única”⁴³ no trato de uma memória coletiva.

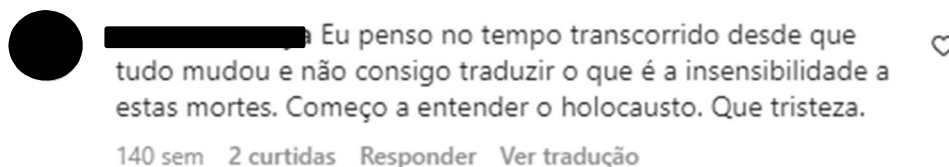
Se não existissem esses trincos na solidez dos discursos institucionais (e dominantes), o perfil não produziria sentidos. Mas havendo, a materialidade digital oportuniza a inscrição dessas outras vozes, e a memória digital oportuniza a dilatação dessas fissuras. Permite a significação delas.

E como já foi trabalhado, o que está em curso na pandemia de covid-19 da forma como ela se atualiza em @reliquia.rum é o retorno de outras formas de silenciamento atravessando as textualidades do perfil. Mulheres negras, mulheres indígenas, mulheres profissionais da saúde, mulheres idosas, fazendo intervir o diferente em um luto público que não se uniformiza. O retorno da escravidão como uma memória que se atualiza nas várias formas de racismo; o retorno do genocídio indígena como uma memória que atualiza na contaminação e morte por coronavírus, mas também pela sua luta no direito à floresta que os extermina no hoje.

⁴³ Aqui derivamos da ideia de uma “história única”, de Chimamanda Ngozi-Adichie, em que a autora coloca: “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2009 p. 12).

Sentidos de-significados do Brasil que se constituem presença no espaço que lhes é possível – quando é evocado o “fazer lembrar” da morte por coronavírus em @reliquia.rum.

Recorte 20: Publicação do dia 6 de julho de 2020 (anexo K)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CCTJzldHrJF/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Em outras palavras: uma memória palimpsesto.

Ao dar presença à ausência deixada, quando enlutamos aqueles que padeceram por covid-19, enluta-se também lutos anteriores, interrompidos, in-significados. Não é sem densidade simbólica que se observa o discurso constituído em @reliquia.rum, cujos efeitos se materializam no trabalho discursivo de sobreposição nas colagens, uma textualidade em palimpsestos, “[...] no qual há falta e esquecimento, transformação, vestígio e percurso” (ROBIN, 2016, p. 380).

Na Idade Média, os palimpestos eram pergaminhos usados que passavam por um procedimento de reciclagem. Seus textos eram apagados por meio de lavagem ou raspagem, para que os papiros fossem utilizados novamente, devido ao alto custo dos materiais. No entanto, esse processo não dava conta de anular completamente as marcas escritas.

Significando como texto que existe sob outro texto sem ser completamente apagado, o palimpsesto se tornou uma “imagem” produtiva para campos de estudos da linguagem que trabalham sobre a intertextualidade, como o estruturalista Gérard Genette, autor de *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

Em que pese a efemeridade da sua presentificação, como perfil de *Instagram*, e também a fragilidade de sua permanência, como arquivo digital, @reliquia.rum pode ser concebido como um arquivo composto por gestos pandêmicos, artísticos e memoriais.

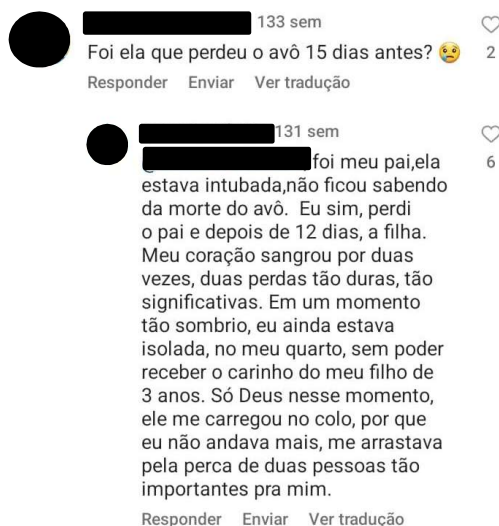
3.4. Palimpsestos em trânsito: um arquivo da pandemia

A memória digital, assim, é o que causa ruptura na lógica do armazenamento, que irrompe no interdiscurso, historicizando o dizer. O funcionamento polifônico de um perfil, por

meio da materialidade digital, é o que produz fricção discursiva, a ruptura em um efeito de unidade das textualidades, possibilitando a sobreposição dos gestos.

Quais são as consequências disso para um projeto composto a partir de gestos memoriais? Como essa polifonia irrompe no perfil?

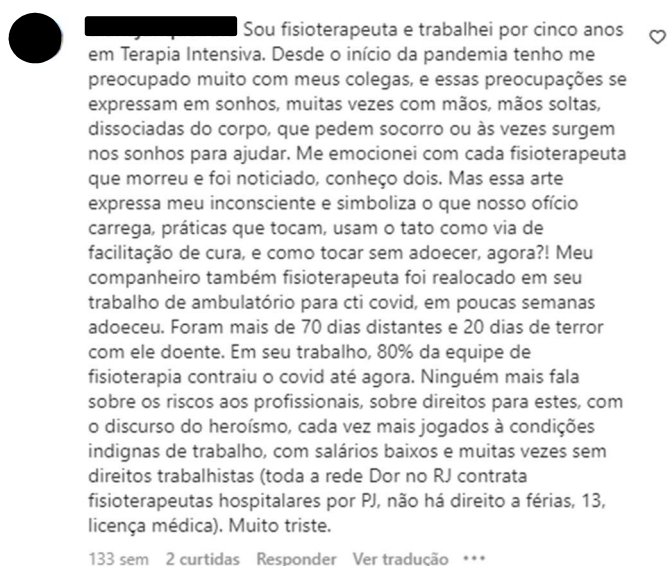
Recorte 21: Publicação do dia 17 de abril de 2020 (anexo G)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_FNrEtnSIL/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

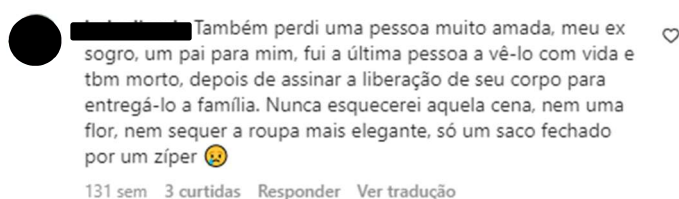
A notícia da morte da pessoa mais jovem por covid do estado do Rio de Janeiro circulava nos jornais no momento da publicação acima. Na legenda dela: “Morreu menina ainda. Em um tempo da vida em que ela sonhava quem seria quando crescesse. O sonho dela era ser médica e cuidar dos outros. Morreu em Caxias, a mais jovem do Rio de Janeiro, 17 anos”. Isso ocasionou o reconhecimento de uma usuária que indaga se essa havia sido a vítima que perdeu o próprio avó antes para a doença. E quem respondeu foi a mãe da jovem, exprimindo o luto pela perda de sua filha e de seu pai, dizendo: “Eu, sim, perdi o pai e depois de 12 dias, a filha”. Nesse comentário, uma mulher dá seu testemunho, como sujeito-que-counta, e garante narratividade ao seu luto: “Meu coração sangrou por duas vezes”. Em resposta ao seu comentário, outras mulheres responderam com mensagens de apoio.

Recorte 22: Comentário em publicação do dia 19 de agosto de 2020 (anexo L)



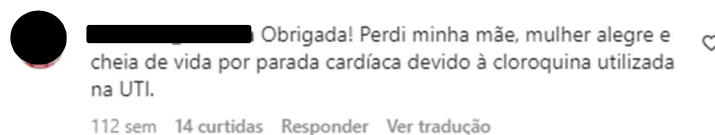
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CEF_7senRZy/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Recorte 23: Comentário em publicação do dia 2 de setembro de 2020 (R14)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CEp2bf0H8Rz/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Recorte 24: Comentário em publicação do dia 18 de janeiro de 2021 (anexo M).



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CKNAgwUHASj/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Nesses recortes, leem-se comentários que dão um testemunho. No primeiro (R22), uma mulher não apenas descreve a precarização do seu trabalho como profissional da saúde como também descreve o sensível ponto de contradição do seu ofício com aquilo que a covid impôs: como posso unir minha fonte de subsistência financeira com minha fonte de vida? Como “tocar sem adoecer”? E traz imagens do seu inconsciente, desenha em palavras, como essas “mãos” pedem ajuda.

No outro comentário (R23), a usuária se identifica com o luto da postagem e diz do processo de perder o sogro, em que os rituais com proteção sanitária foram destituídos de

imagens de sua dignidade (uma flor, uma roupa elegante) para reduzir o corpo do homem a um saco fechado com zíper.

O último comentário (R24), por seu turno, foi feito em uma das últimas publicações do perfil, no dia 18 de janeiro de 2021. Nesse momento @reliquia.rum não publicava mais diariamente, tendo essa regularidade se finalizado em 2 de novembro de 2020, Dia de Finados. A primeira publicação desde esse dia foi a de 18 de janeiro, um dia depois de a primeira pessoa receber a vacina do SARS-CoV-2 no Brasil. Na imagem, como sempre, a colagem com uma mulher. Na legenda, as seguintes palavras:

Aqui está ela.

Sem notícia ou referência sobre quem foi. Ela pode ser todas que não contamos as histórias, e pode ser só ela. A mulher que sonhou com o dia da vacina no país.

Pelo dia seguinte da esperança, imaginamos mais uma mulher morta pela pandemia. Se ela for alguém dos seus amores e saudades, aceite nossa homenagem. (RELIQUIA.RUM, 2021, n. p.).

Na evocação de uma mulher que “sonhou com o dia da vacina do país”, uma usuária agradece a homenagem à mãe, que morreu pelo uso de cloroquina – um dos medicamentos que faziam parte do “tratamento precoce” incentivado pela presidência da República e por diversos órgãos de Medicina no país. Um dos medicamentos que, sem eficácia comprovada, foi manipulado *desgovernadamente* pelos profissionais de Medicina. A morte por cloroquina: um acontecimento da institucionalização do deixar morrer no Brasil.

O testemunho, como compreendido pelo campo de estudos que se debruçam sobre esses acontecimentos de linguagem, é concebido como um registro (seja que forma ele assuma) de um sujeito que viveu uma ruptura de um pacto civilizatório, um trauma coletivo (MARIANI, 2021). Por isso, sua enunciação é marcada pela dificuldade de colocar essa experiência em palavras. Conceber o testemunho com essa especificidade enunciativa surgiu após os eventos da Shoah, e Robin (2016, p. 249) define que essas narrativas “[...] testemunham a impossibilidade de falar”. Para Mariani (2021), no testemunho:

Dar um *testemunho* aponta para o *memoriável*, um falar urgente para não esquecer e não deixar os outros esquecerem, mas um falar sempre marcado pelo esquecimento na memória e pela incompletude inerente à linguagem. O imperativo da urgência do relato testemunhal é compreendido como a necessidade de inscrever discursivamente um *memoriável* na história, dada a violência de um acontecimento que provocou a iminência de uma disjunção ou desarticulação ou descontinuidade no sócio-político. (MARIANI, 2021, p. 42-43, grifos da autora).

Segundo a autora, trata-se de “[...] enunciação ética que tenta transmitir aquilo para o que não há palavras” (MARIANI, 2021, p. 42). Nesse processo, o sujeito “[...] testemunha a

difficuldade de colocar palavras em seu encontro com o real, um esforço em simbolizar” (MARIANI, 2021, p. 42). Ainda, o gesto de falar é o que constitui a narratividade (ORLANDI, 2017b, p. 9), ligada “aos processos de individuação do sujeito-que-conta”. Ainda que o sujeito conte a experiência pelo seu negativo, falando com as palavras, e não a respeito delas (ORLANDI, 2007).

Ao pensarmos o testemunho em relação com o acontecimento da covid-19 em seus primeiros meses, podemos conceber a violência em diferentes matizes, da mais privada à mais pública. Por exemplo, há violência no processo de sepultamento sem presença de familiares (ou com distanciamento social), com os corpos lacrados para evitar contágio; no isolamento das vítimas que foram entubadas e faleceram sem despedida; dentre outros ritos que se instauraram nesse período – ou justamente a falta deles. As práticas socialmente estabelecidas entre os sujeitos e o momento da morte, fundamentais para o trabalho do luto, sofreram essa desregularização que produz sentidos de violência. Além disso, há a violência do cinismo e da necropolítica pandêmica do Estado brasileiro. A violência de sentidos institucionais que circularam indicando “mortes inevitáveis”, quando muitas não o eram.

O gesto de testemunhar é o gesto possível para o sobrevivente se visualizar no acontecimento traumático, historicizar seu dizer, e reconstituir sua própria relação com a linguagem. Onde o esquecimento se coloca como horizonte da memória traumática, o gesto de testemunhar se impõe em seu gesto também ético.

Primo Levi relembra, no prefácio de sua obra *Os afogados e os sobreviventes*, um trecho do livro *Gli assassini sono tra noi*, de Simon Wiesenthal, em que este descreve o que os prisioneiros dos campos ouviam dos SS: “[...] ninguém restará para dar testemunho, mas mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. [...] Nós é que ditaremos a história dos *Lager*” (LEVI, 2020 [1986], p. 7). Gagnebin (2009, p. 46) assinala como a promessa nazista de tornar inenarrável a história dos campos para os sobreviventes se dá duplamente: “[...] inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula”.

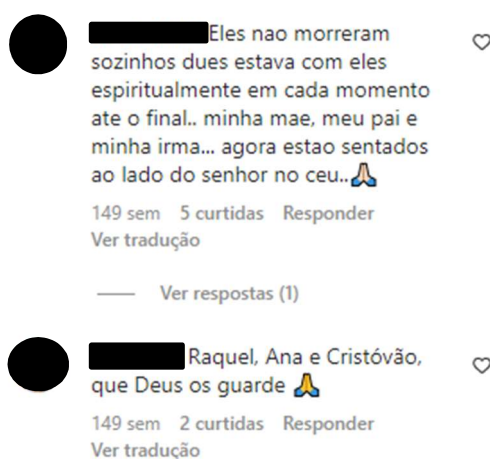
Há, portanto, um apagamento dos arquivos e do sujeito enquanto vítima e testemunha de um crime, um genocídio, denotando mais uma vez como o gesto de tomar a palavra é imbricado de uma materialidade histórica, amparado pela posição sujeito daquele que a enuncia, com condições da ordem do dizível para se inscrever historicamente. Há a iminência da desrealização, da de-significação desses dizeres, na sua relação com os poderes da “história oficial”. O sujeito na sua posição de sobrevivente, quando há regime de visibilidade e voz para seu testemunho, ao evocar o “inenarrável”, explicita os limites do narrável para incorporar sua

experiência no campo do já-narrado. Ou seja, ao lançar mão desse significante, dá a ver o trabalho da memória “sob o choque do acontecimento”. Também a respeito do “inenarrável” dos testemunhos, Robin (2016) pontua:

Não se trata de negação do real, mas dos meios de escritura para representar esse real, nesse caso, o real do horror. Figurar o infigurável, saber que existe o irrepresentável, mas ainda assim pretender, por meio de escrita, palavras, fotografias, cinema, pintura, instalação, teatro, dar conta desse infigurável e de nossa relação com esse passado que nos escapa. Tratar-se-ia de uma posição ética? Haveria o infigurável, porque não podemos banalizar esse acontecimento único, esse horror. (ROBIN, 2016, p. 305).

Em dois comentários de 5 de maio de 2020:

Recorte 25: Comentários em publicação de 5 de maio de 2020 (anexo N)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_zalymn7FN/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

A legenda da publicação reverberava a morte de uma mulher que também havia perdido seus pais para a covid: “Morreu pai, morreu mãe, morreu ela. Foi a última a ir. Só ela soube que cada um ia morrendo. Morreu sozinha em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco, aos 38 anos”.

No primeiro comentário do recorte, um usuário diz: “Eles não morreram sozinhos [...] minha mãe, meu pai e minha irmã...”. Em outro, as três pessoas (que ganham corpo de crianças no trabalho da colagem) recebem os nomes: Raquel, Ana e Cristóvão.

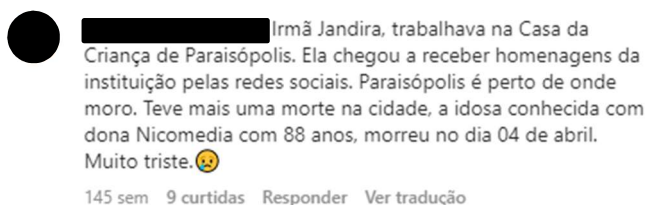
Nos recortes 21 e 25, vê-se comentários que invocam o significante “deus”. A despeito das significações religiosas que a palavra assume em diferentes correntes, o divino se estrutura na memória discursiva principalmente por aquilo que é inefável, ou seja, aquilo que é difícil exprimir. O inenarrável, o irrepresentável, o infigurável, o indizível etc. Novamente, outros

significantes do silêncio, que aparece nos comentários recortado por uma formação discursiva religiosa: “deus”.

Como o horizonte do indizível e a “dificuldade em simbolizar”, próprios do testemunho conforme Mariani (2021), se dão a ver nos comentários-testemunhos acima? É possível dizer que, dadas as condições de produção do digital, o silêncio constitutivo afetando a produção de comentários não oportuniza que essa incompletude se presentifique tão explicitamente. Não se trata de um comentário na oralidade, em que a corporeidade do sujeito e consistência da voz intervêm para dar a ver essa incompletude, em pausas, frases que suspendem no ar, olhares que se perdem. Entre escrever um comentário e publicá-lo, há diversas intercorrências da função de autoria agindo para recortar os sentidos “possíveis, mas indesejáveis”. Apesar disso, aí temos as reticências (...), a grafia de uma interrupção do discurso. Para Orlandi (2005, p. 121), as reticências são “[...] signos de silêncio, presença de uma ausência anunciada”. E tem-se também uma palavra que não deixa de significar uma incompletude: “deus”.

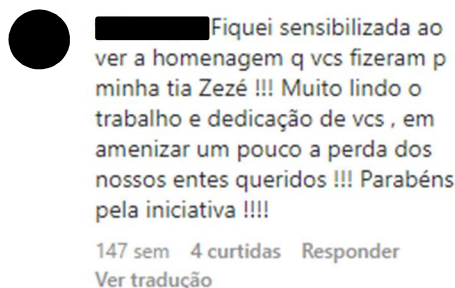
Vários comentários no perfil também trazem algo se ausentava nas publicações: o nome daqueles que se foram:

Recorte 26: Comentário em publicação de 29 de maio de 2020 (anexo O)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAyeSZ0HGwG/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Recorte 27: Comentário em publicação de 12 de maio de 2020 (anexo P)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAF2lJXHZhP/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

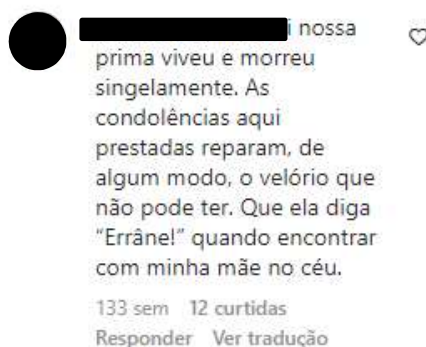
Recorte 28: Comentário em publicação de 28 de junho de 2020 (anexo Q)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CB-m9NVH_0Q/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

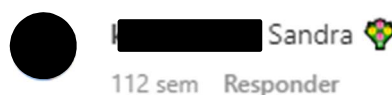
Irmã Jandira, tia Zezé, dona Bernaldina. Pela escrita de Diniz nas legendas das publicações, dessas três mulheres sabíamos: a primeira, freira de Paraisópolis; a segunda, “costureira e mulher de fé”; a terceira, uma “memoriadora de cantoria” do povo Mucuxi. Pela escrita dos comentários: a “irmã”, a “tia” e a “dona”, nomes afetivos, e depois seus nomes próprios. A morte de irmã Jandira até chama outro nome da cidade de Paraisópolis: dona Nicomedia.

Recorte 29: Comentário em publicação do dia 16 de abril de 2020 (anexo R)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_Ck8GMHIdE/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Recorte 30: Comentário em publicação do dia 18 de janeiro de 2021 (anexo M)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CKNAGwUHASj/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Os dois comentários acima são de diferentes publicações. O primeiro é feito por uma usuária na publicação que evoca a vida de sua prima, na forma da legenda: “Ela tinha nome de santa. Nem notícia houve. Talvez nem número a morte ainda seja. / Morreu sozinha como viveu. Solteira, com caixão lacrado sem direito a romaria. Veio assim a informação: foi no Sertão da Bahia”.

A usuária diz do velório que não aconteceu, e projeta o desejo de um reencontro da prima com sua própria mãe.

No segundo comentário, o que lê são simples caracteres: um nome próprio e um *emoji* de buquê de flores. Este comentário não foi feito em uma postagem do período de publicação diária do perfil, mas naquela do dia 18 de janeiro, da “mulher que sonhou com a vacina”.

“Se ela for alguém dos seus amores e saudades, aceite nossa homenagem”, se lê na legenda. Ao que a usuária responde em comentário, com o gesto simples de nomear uma mulher e de posicionar um buquê de flores ao lado desse nome. Um rito de cultivo da memória, acompanhado de flores, objetos que fazem parte dos rituais de despedida.

Barbai e Souza (2022) colaboram com uma reflexão sobre os ritos fúnebres:

O corpo morto é um corpo que se silencia. São os rituais funerários que o fazem falar. Assim, o elogio e o lamento são as formas discursivas que transformam a ausência do desaparecido. Os rituais funerários têm um funcionamento importante: eles portam um dispositivo pedagógico (o que organiza a conduta dos homens e mulheres), assim como determinam a institucionalização do fim da vida. Os ritos fúnebres têm espessura semântica e memória. (BARBAI; SOUZA, 2022, p. 183)

Nessa perspectiva, na ausência de ritos funerários durante a pandemia, o perfil @reliquia.rum possibilitou que esses gestos de lamento se metaforizassem nas formas discursivas de suas textualidades, da maior imagem de uma postagem (a colagem de Ramon Navarro) à menor imagem (um emoji). Em comentários longos, como os que alinhavam pontas soltas de memória, e em comentários curtos, como “Sandra” e um buquê de flores.

Em outras palavras, o silêncio do corpo vitimado por covid-19 é falado por essas textualidades, da imagem publicada por @reliquia.rum ao mais curto dos comentários. O vácuo histórico que se instalou pela ausência de rituais funerários – esse silêncio que mobiliza sentidos – se transforma em outro gesto de rememoração, agora em rede, tecido por um compósito de vozes.

Assim, @reliquia.rum construiu um arquivo digital, cuja especificidade é a de circular na torrente contínua de imagens e palavras que é o *Instagram*. Nesse arquivo de diferentes vozes, os comentários consistem em sua camada menos “estabilizada”, em que há emojis, olhares, impressões, nomes próprios, testemunhos, pranto público.

Seria esse o processo de construção de outros lugares de memória, menos atravessados pela verticalização do poder? Indagamos, na reflexão oferecida por Dias (2017, p. 217), “Se a memória institucional é estabilizadora, como trabalhar a desestabilização pela memória? O digital apontaria para uma outra relação possível do arquivo com a memória ou do arquivo com memória?”.

Orlandi (2018) propõe a noção de “arquivo com memória” para projetar um funcionamento da memória institucional, em especial a da produção do conhecimento científico, que não apague os vestígios de suas condições de produção. Um espaço que propicie ao sujeito “ao circular pelo arquivo, deixar marcas” (ORLANDI, 2018, informação verbal). Em

que a materialidade linguístico-histórica das peças do arquivo não seja rasurada, suprimida, “deletada”.

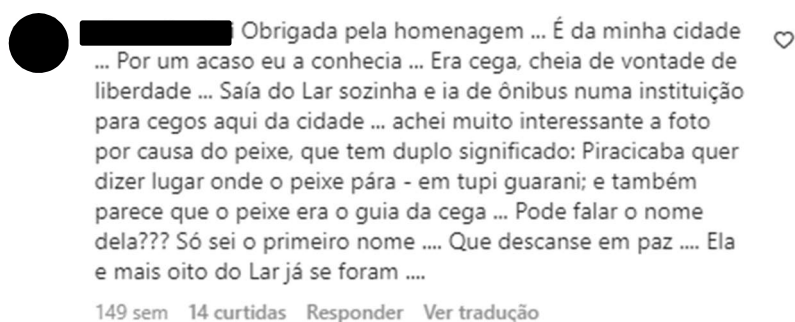
Afinal, na linguagem, assim como nos palimpsestos, os gestos de apagamento sempre deixam suas marcas.

Pela materialidade digital, @reliquia.rum empresta corpo a um processo de visibilidade desses vestígios. Nesse procedimento, os gestos memoriais se dão em outras condições de produção, e que permite ao perfil:

[...] transformar a função tradicional do monumento e seus rituais. Precisaria deslocá-los, romper com as formas e os hábitos mentais do museu, precisaria inscrever na própria obra suas dúvidas, seus percursos, seus comentários, seus impulsos de esquecimento, de amnésia, seus desejos conscientes e inconscientes de “virar a página” (ROBIN, 2016, p. 355-356).

Falas sem regularização, falas que se impõem, urgentes, com diferentes trabalhos de formulação. Um arquivo com reticências, que enreda agradecimentos, histórias, interpretações, questionamentos. Ou vários desses trabalhos em uma voz só:

Recorte 31: Comentário em publicação do dia 30 de abril de 2020.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_mjIVrHzxd/>. Acesso em: 18 mar. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A familiaridade com que lidamos com a língua sempre obscurece o fato de que ela não existe para além da sua prática. A língua *acontece*, atando o corpo dos sentidos no corpo dos sujeitos (ORLANDI, 2005). Reside nela a contingência de tornar possível, a cada gesto, uma interrupção de um já-dito que pode acarretar um processo de significação que reconstitua nossa relação com uma rede de sentidos historicamente fortificada. Colocar isso não significa que a força dessa ação está nas palavras em si – na maneira como colocamos uma atrás da outra, atravessada por silêncios gerenciados. Como demonstramos pelo percurso do dispositivo de interpretação que construímos, a língua existe – no sentido de que ela faz sentido – porque existe a história.

História, aqui, merece um deslocamento específico da concepção que normalmente se compartilha. Não pensamos história como um grande (e asséptico) quadro da humanidade, e muito menos como o estudo desse quadro, em que residiria a explicação de tudo, em todo lugar e ao mesmo tempo – como uma meta-análise do real. Concebemos a história como aquilo que resiste aos regimes de enunciação que a memória discursiva coloca em relação ao dizível e ao visível.

E quando as palavras não são suficientes? E quando a discursivização de um acontecimento por meio de certas palavras, por mais vigiadas que sejam (produzidas na antecipação de diversas variáveis, para evitar os equívocos), não é o suficiente? Nesse processo, é possível identificar a linguagem em xeque, suspensa sobre o terreno sensível de quando os sujeitos e seus afetos precisam reconstituir sua relação com o dizível, e estabelecer outros processos de significação que se regularizem após essa reconstituição.

É esse processo que interessou-nos interpretar, descrever e analisar. Com relativa consciência de que outras camadas, além das quais recortamos, também se fazem presentes nisso que é o “relançar indefinido das interpretações” (PÊCHEUX, 2015b, p. 51). Comumente reforçamos que o trabalho analítico do dispositivo da análise de discurso não é o de resgatar as chaves de leitura para um texto, ou seja, de apontar em um texto aquilo que expõe a sua verdadeira natureza significante. Essa natureza não é senão móvel, opaca, silenciosa. Com esta pesquisa, construímos um dispositivo de visibilidade de um objeto simbólico, naquilo que ele compôs com a espessura simbólica de várias linguagens. E com a espessura simbólica de várias vozes.

Compreendemos @reliquia.rum como um constructo compósito de linguagens, um constructo de sobreposições de gestos que nunca se fecham: uma colagem discursiva. Resultado

de uma necessidade histórica de se construir dispositivos não institucionais para a vivência coletiva de um luto. Em outros termos, @reliquia.rum é o indício de que os sentidos e os sujeitos se constituem ao mesmo tempo. O perfil dá a ver um testemunho de como os sujeitos são interpelados pelo dizível e resistem às determinações verticais do que deve ou não deve ser dito. A dissociação entre aquilo que é adequado, em uma dada circunstância, de dizer, e aquilo que transborda em necessidade de significação, afeta os sujeitos profundamente. Com efeito, afeta o sujeito naquilo que seu corpo tem atado ao dos sentidos. Encontrar (ou não) as palavras, as formas, para materializar um sentido quando ele não está circulando, quando ele não está sendo produzido em vozes socialmente autorizadas, se dá em um terreno sensível como o da pandemia da covid-19 no Brasil.

Nesse sentido que evocamos o significante do “palimpsesto” para exprimir o funcionamento da memória discursiva nesse perfil, nessas condições de produção. Como vimos, a política do silêncio intervém em cada gesto como um recorte entre o dito e o não dito, ao passo que o silêncio fundante é a matéria significativa que permite a construção de “espaço intermediário” para o sujeito trabalhar sua relação com o dizível (ORLANDI, 2007). Ampliamos ainda essa questão para o figurável, uma vez que as imagens, bem como outras matérias significantes, tomam parte da grande tessitura de memória que ampara nossos gestos de linguagem. Uma imagem interpela interpretações; uma imagem expõe um processo de recorte entre o visível e o não visível. Vislumbrar, portanto, a materialidade de uma colagem como imagem feita a partir de outras, cuja especificidade técnica está em explicitar esse processo fragmentário de figuração, diz-nos não apenas sobre a técnica, mas sobre os sentidos constituídos pelos efeitos dessa técnica. Ao olharmos uma colagem com imagens de mulheres, animais, vestuários antigos, elementos da natureza, etc., não observamos o fragmentário da “representação”, em que a colagem seria a tradução visível de um referente (a princípio, a mulher morta por covid-19 no Brasil), e sim observamos – com a prática dos nossos gestos de interpretação da posição do analista –, a fragmentação simbólica do referente e de sua construção discursiva. Esse fragmentário que encontrou espaço para circular nas publicações de @reliquia.rum pelos fluxos de *feed* do Instagram, construindo assim um arquivo-palimpsesto da pandemia. O silêncio se significa nessas peças de linguagem, materializa-se diante do olhar do usuário e invoca um trabalho de interpretação que, como depreendeu-se dos comentários, formulou-se de diferentes formas.

É bem verdade que reside, no armazenamento digital, uma promessa da vida infinita dos arquivos. Com a digitalização dos artefatos, as peças que compõem os acervos de lugares de preservação da memória podem encontrar outros meios de circular e mesmo de existirem

(mesmo que em outra materialidade), sem depender apenas de um suporte físico. O armazenamento em nuvem (*clouds*) também materializa uma perspectiva de arquivos perenes, independentes até mesmo de dispositivos individuais para existirem. Produz-se então a ideia de que nossas memórias infindáveis “flutuam” em rede sobre nossas cabeças computadorizadas. Com isso, o virtual parece concretizar o impossível de tudo guardar, bem como o impossível que deriva do gesto de guardar: saber, controlar, gerenciar, etc.

Assim como o político é apagado quando a ideologia produz o imaginário de que o sentido não pode ser outro, o político é também apagado na construção desse imaginário de um arquivamento livre de injunções no digital. A pesquisadora Debora Diniz, que criou o perfil que analisamos, é perseguida por milícias digitais por conta de sua luta feminista, pelo direito das mulheres, sobretudo pela descriminalização do aborto. Isso coloca suas contas em redes sociais, como no *Twitter* e no *Instagram*, em um risco contínuo de banimento. O que torna suas outras contas, como a do perfil @reliquia.rum, expostas ao risco desse desaparecimento que pode ser irreversível. Há também fragilidade no arquivo digital, e tal fragilidade não se dá pela fragilidade física do objeto, mas por outras determinações que engendram a rede e ditam também o que pode estar ou não sendo exibido.

É possível contrapor-se a essa ideia de fragilidade ao afirmar que as imagens de Navarro e os escritos de Diniz devem estar armazenados em outro lugar, na nuvem pessoal dos próprios autores, e que assim as peças desse perfil poderiam ser colocadas em outro espaço virtual. Porém, o que tanto mobilizou essa pesquisa não foram essas peças de linguagem em si, formuladas separadamente, mas o acontecimento delas na rede social durante os primeiros meses da covid-19 no Brasil, que formularam colagens de uma outra ordem, com a inscrição de comentários de usuárias e usuários. Interessou-nos fortemente observar como esses comentários são eles, também, parte do funcionamento do perfil e consistem numa última camada do arquivo com memória – expondo os sentidos em fuga, as formas do silêncio, os gestos de ritualização do luto, a consternação política, etc. Comentários que não apenas testemunham a colagem de Ramon Navarro e a escrita de Debora Diniz, mas testemunham o acontecimento da pandemia e de todas as regiões da memória que ela se inscreveu para se significar nessas peças de linguagem.

Convém sublinhar aqui que alguns dos comentários analisados não estão mais disponíveis para leitura. Eles podem ter sido apagados individualmente pelas usuárias que os redigiram, ou desaparecido após a exclusão da conta delas, assim como desaparecem todas as atividades operadas por um usuário depois de uma conta deixar de existir. Nesses contingentes tão usuais do cotidiano em rede, rastros de um processo discursivo desaparecem, e um arquivo

também. A própria captura dos recortes do *corpus* desse trabalho foi feita de maneira a garantir ao máximo que essas peças não fossem perdidas, na ocasião de um banimento do perfil. Nisso reside a vulnerabilidade do arquivo no digital; o fantasma do desaparecimento não deixa de existir, ele se reveste de outras formas.

Para além de descrever e analisar todas as unidades que aqui trazemos, foi de nosso crucial interesse colocar essas peças de linguagem em um espaço teoricamente e metodologicamente sustentado para dar a ver sua relevância como acontecimento. Com efeito, simplesmente expor algumas delas, como os comentários desaparecidos, já realiza isso, visto que elas não existem mais em sua forma “original”.

Na prática, a pesquisa concretizou o desejo de construir um arquivo com memória: o de uma dissertação de mestrado, escrita durante a pandemia de covid-19, vinculado a uma teoria de compreensão dos sentidos, interpelado pela materialidade um perfil de *Instagram* feito durante a pandemia de covid-19, e sobre ela.

Um ano antes de meu ingresso no mestrado, em março de 2020, o SARS-CoV-2 começava a circular pelo Brasil. De igual maneira, o perfil @reliquia.rum começou a circular em meu feed de *Instagram* e a me sensibilizar. Com o contato diário dessas publicações, eu começava a formular perguntas diante do que observava, sobretudo em relação aos comentários que iam ali se presentificando. Em fevereiro de 2020, eu havia começado a leitura de *As formas do silêncio*, de Eni Orlandi, e meu olhar para aquelas publicações já se conduzia por uma observação do silêncio e do silenciamento produzindo sentidos nas colagens, nas escritas de Debora e nos comentários.

Foi com o percurso do mestrado que essas questões foram ganhando o terreno teórico para se corporificar.

Minha ligação com a teoria do discurso se constituiu entre telas, nas aulas virtuais do mestrado em Divulgação Científica e Cultural da UNICAMP; construí relações de trabalho e de amizade por mensagens de texto no *Whatsapp*, chamadas de vídeo, conferências de *Youtube*. Meu trabalho com a teoria se deu entre a superfície tátil dos livros e os corpos virtualizados de minha orientadora, meus professores e colegas de percurso na tela do *Google Meet*.

Tudo isso atravessado pela constante insegurança pelo contágio de meus amigos e familiares, pela violência da gestão Bolsonaro durante a pandemia, pelo pânico de uma nova ordem política se instaurar com os precedentes abertos pela extrema-direita no Brasil. Algo desse processo talvez só possa ser significado por mim daqui a alguns anos. Mas, ainda “sob o choque do acontecimento”, cabe coletar esses fragmentos de sentido, esses pedaços em suspenso, e expô-los a esta leitura. Nas palavras de Didi-Huberman (2017, p. 73), uma memória

pode ser tão rúptil como a casca de uma árvore: “A casca designa essa parte liminar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar”. Apostamos, no entanto, na coleta dessas cascas para observar os furos nos sentidos que se estabilizaram e oportunizaram tamanho horror como o testemunhado no Brasil.

Guardar, afinal, é também um gesto de interpretação diante da imprevisibilidade do tempo, da flutuação da lembrança, da produção de afetos que artefatos de memória pode evocar. Assim como é proteger a imagem de uma pessoa querida em um relicário: conservar esse objeto para estender sua vida útil, cuidar para que ele não seja violado – todos esses gestos demonstram o que um objeto simbólico carrega de densidade significativa e constitui, para os sujeitos, a permanência ou não de uma memória. Cada gesto se encontra sob a disputa de sentidos a serem silenciados ou materializados enfim, entre o imaginável e o inimaginável. Esperamos que, com este trabalho, o inimaginável – esse que captura nas cascas do discurso (“lascas de pele, carne germinando⁴⁴”) – tenha encontrado um lugar para se substanciar.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO E SOUSA, L. M.; GARCIA, D. A.; HERCULINO, B. M. Luto e(m) rede social: quando o poético ajuda na cicatrização. In: BAALBAKI, A.; SILVA, L. F. A. (Orgs.). **Discursos da pandemia: entre dores e incertezas**. Campinas, SP: Pontes, 2020.

ABRAHÃO E SOUSA, L. M. Relicário da pandemia: a ordem do afeto, da arte e da resistência na trama do discurso. In: SALLES, A. C.; LUNKES, F. L.; BRANCO, L. C. (Orgs.). **Afeto(s) e(m) discurso: movimentos dos sujeitos e dos sentidos na história**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2022.

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AGUIAR, P. Caso Miguel: Sari Corte Real é condenada a 8 anos e seis meses de prisão, **G1**, 31 mai. 2022, Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/peernambuco/noticia/2022/05/31/caso-miguel-sari-corte-real-e-condenada-a-8-anos-e-seis-meses-de-prisao.ghtml>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

ANDRADE, C. D. **Rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BALDINI, L. J. S.; NASCIMENTO, E. M. Esse verso é um pouquinho de uma vida inteira...”: os Inumeráveis e a morte inominável, **Linguasagem**, São Carlos, v. 37, Número Temático, jan. 2021, p. 67-90.

BARBAI, M.; SOUZA, P. Luto e lamento: levantar a voz; cantar os mortos. In: SCHERER, A. E. et al. (Orgs.). **Restos de horror**. Campinas, SP: Pontes, 2022.

BEIGUELMAN, G. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. In: **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Peirópolis, 2014.

BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu, 2021.

BUTLER, J. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

COELHO, V. B. **Violências encenadas: efeitos de um processo discursivo materializado no Instagram**. 2021. 1 recurso online (138 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641728>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

COLAGEM. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>>. Acesso em: 20 de julho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

COSTA, G. C. Movimentos de câmera e de sentidos em Falcão – meninos do tráfico: um corpo significativo na imagem. In: SILVA, T. D.; SOUZA, T. C.; AGUSTINI, C. (Orgs.).

Imagens na comunicação e discurso. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012.

COSTA, G. C. **Sentidos de milícia:** entre a lei e o crime. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

COSTA, G. C. A imagem e suas discursividades. In: LOPES, M; BATISTA JÚNIOR, J. R. L; MOURA, J. B. (Orgs.). **Linguagem, discurso e produção de sentidos.** São Paulo: Pá de palavra, 2018.

COSTA, G. C.. Lascas de historicidade entre discursos, imagens e arquivos. In: Márcia Amorim; Christian Antônio de Souza Sales. (Org.). **Discursos em rede: teias de saberes.** 1ed.Campinas: Pontes, 2022, v. 1, p. 59-78.

COURTINE, J. J. O chapéu de Clémentis. Trad. Marne Rodrigues de Rodrigues. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (Orgs.). **Os múltiplos territórios da Análise do discurso.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

DALMASO, S. C.; MIELNICZUK, L. Hipertexto e linkagem: apontamentos sobre aspectos constituintes de uma linguagem digital. In: PERUZZOLO, A. C.; MAGGIONI, F.; PERSIGO, P. M.; WOTTRICH, L. H. (org.). **Práticas e discursos midiáticos:** representação, sociedade e tecnologia. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2012, p. 237-255. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/LII_Luciana.pdf. Acesso em: 25 fev. 2022.

DIAS, C. **Da corpografia:** ensaio sobre a língua/escrita na materialidade digital. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008.

DIAS, C. A materialidade digital da mobilidade urbana: espaço, tecnologia e discurso. **Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos**, n. 37, p. 157-175, jan-jun 2016.

DIAS, C. Memória como arquivo: sujeitos, dados e circulação. In: VENTURINI, M. C. (Org.). **Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso.** Campinas, SP: Pontes, 2017.

DIAS, C. **Análise do discurso digital:** sujeito, espaço, memória e arquivo. Campinas, SP: Pontes, 2018.

DIAS, C. A vida em números. In: GALLI, F. C. S.; BIZIAK, J. S.; ZOPPI-FONTANA, M. G. In: **O não-sentido como espaço de (r)existências:** processos de subjetivação na pandemia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

DINIZ, D. O relicário de uma pandemia. **El País Brasil**, 8 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-08/o-relicario-de-uma-pandemia.html>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas.** São Paulo: 34, 2017

“ECONOMIA não pode parar”, diz Bolsonaro ao setor produtivo brasileiro. Notícias do Planalto, 20 mar. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2020/03/economia-nao-pode-parar-diz-bolsonaro-ao-setor-produtivo-brasileiro>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

"E DAÍ? LAMENTO, QUER QUE EU FAÇA O QUÊ?, DIZ BOLSONARO SOBRE RECORDE DE MORTES PELO CORONAVÍRUS, **Youtube**, 45s, 28 abr. de 2020. Publicado por UOL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KGACSGIToUk>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

EXCLUSIVO: Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN, **Youtube**, 40min24s, 7 mai. de 2020, Publicado por CNN Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>>. Acesso em 24 out. 2022.

FERREIRA, A. C. F. O valor do saber: percurso de sentidos. In: PETRI, V. et al (Orgs.). **Ditos e não-ditos**: discursos da, na e sobre a pandemia. Campinas, SP: Pontes, 2021.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUIMARÃES, E. **Semântica**: enunciação e sentido. Campinas, SP: Pontes, 2018.

HENRY, P. A história não existe? Trad. José Horta Nunes. In: ORLANDI, E. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1994. p. 29-54.

HEYMANN, L. Q. O dever de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos". In: GOMES, A. C. (Coord.). **Direitos e cidadania**: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 15-43.

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. (Orgs.). **Lingua(gem), Sujeito e Memória**. Campinas, SP: Pontes, 2016.

IWASSO, V. R. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS**, 2010, v. 8, n. 15. p. 36-53. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000100004>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**: Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

MALDIDIER, D.; NORMAND, C.; ROBIN, R. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. In: ORLANDI, E. (Org.). [et al]. **Gestos de leitura**: da história no discurso. 4. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2014.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Trad. Eni Orlandi 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2017.

MARCEL Duchamp and the readymade. **MOMA learning**, Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MARIANI, B. Discurso e instituição: a imprensa: a imprensa, **Rua**, Campinas, 1999, n. 5, p. 47-61.

MARIANI, B. **Testemunhos de resistência e revolta**: um estudo em análise do discurso. Campinas, SP: Pontes, 2021.

MARTINS, L. R. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **ARS**, São Paulo, 2007, v. 5, n. 10, p. 50-61. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200006>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MBEMBE, A. Necropolítica, **Arte & Ensaios**, n. 32, dez. 2016, p. 122-151. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

MELO, M. L. de. Primeira vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon, **UOL**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm>>. Acesso em: 5 mai. 2022.

ORLANDI, E. P. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.

ORLANDI, E. P. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua**, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 35–47, 1995. DOI: 10.20396/rua.v1i1.8638914. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638914>. Acesso em: 4 mai. 2022.

ORLANDI, E. P. Exterioridade e ideologia. **Cadernos de Estudos linguísticos**, Campinas, SP, v. 30, 1996. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637037>. Acesso em: 8 nov. 2021.

ORLANDI, E. P. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, E. P. **Terra à vista - Discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

ORLANDI, E. P. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. In: CARROZZA, G.; SANTOS, M.; SILVA, T. D. (Orgs.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas, SP: Editora RG, 2012.

ORLANDI, E. P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2017a.

ORLANDI, E. P. **Eu, Tu, Ele**: Discurso e real da história. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2017b.

ORLANDI, E. P. Simpósio - Arquivo com memória - Eni Orlandi, **Youtube**, 52min31s, 13 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1wRKS4Bof_k>. Acesso em: 25 out. 2022.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020a.

ORLANDI, E. P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020b.

ORLANDI, E. P. **Maió de 1968**: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al (Orgs.). **Papel da memória**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020c.

ORLANDI, E. P. Volatilidade da interpretação: política, imaginário e fantasia. **Cadernos de Linguística**, v. 2, n. 1, p. 01-15, 2021.

PAVEAU, M. **Análise do discurso digital**: dicionário das formas e das práticas. COSTA, J. L.; BARONAS, R. L. Campinas, SP: Pontes, 2021.

PÊCHEUX, M. Os efeitos discursivos ligados ao funcionamento das relativas em francês. Trad. José Horta Nunes. In: ORLANDI, E. (Org.). **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Campinas, SP: Pontes, 2011.

PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 19, p. 7–24, 2012. DOI: 10.20396/cel.v19i0.8636823. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636823>>. Acesso em: 22 set. 2022.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). Trad. Eni Orlandi. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2014a.

PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. In: ORLANDI, E. P. (Org.) [et al.]. **Gestos de leitura**: da história no discurso. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014b, p. 57-67.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi et al. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014c.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. Trad. Péricles Cunha. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, M. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux - Textos escolhidos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015a.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Orlandi. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2015b.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

PEREIRA, D.; ANANIAS, F. F. S. “Vamo ficar vivo! Por que olhar pra trás?”: memória e luto na ditadura e na pandemia. In: **Discurso, Cultura e Mídia**: pesquisas em rede (Vol. 4). FLORES, G. B. et al. (Orgs.). Campinas, SP: Pontes, 2021.

PETRI, V. et al (Orgs.). **Ditos e não-ditos**: discursos da, na e sobre a pandemia. Campinas, SP: Pontes, 2021.

RANCIÈRE, J. **Figuras da história**. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

RELATÓRIO afirma que Bolsonaro e gabinete paralelo estimularam a propagação do coronavírus e o uso de remédios ineficazes contra Covid. **Jornal Nacional**. 19 out. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/10/19/relatorio-afirma-que-bolsonaro-e-gabinete-paralelo-estimularam-a-propagacao-do-coronavirus-uso-de-remedios-ineficazes-contr-covid.ghtml>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

RELIQUIA.RUM. O DIA dos cem mil..., *Instagram*, 8 ago. 2020b, 47min e 41s. Publicado pelo perfil @reliquia.rum. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDpISdSHkQN/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

RELIQUIA.RUM. AQUI está ela..., *Instagram*, 18 jan. 2021, Publicado no perfil @reliquia.rum. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CKNAgwUHASj/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

ROBIN, R. **A memória saturada**. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Unicamp, 2016.

RODRIGUES, E. A.; AGUSTINI, C.; BRANCO, L. C.; BARROS, R. C. B. de. "Isso é uma gripezinha" – o Brasil em diminutivo. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 3, p. 310–330, 2020. Disponível em: <<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1729>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

SAMPAIO, J. L. Meio milhão de mortes por Covid carrega marca da desigualdade do Brasil, **CNN Brasil**, 19 jun. 2021, São Paulo, Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/meio-milhao-de-mortes-por-covid-carrega-marca-da-desigualdade-do-brasil/>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

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

SOUZA, T. C. C. Discurso e imagem: perspectivas de análise não verbal. C-legenda, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 24 jan. 1998. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

SOUZA, T. C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **RUA**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 65–94, 2001. DOI: 10.20396/rua.v7i1.8640721. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640721>>. Acesso em: 22 set. 2022.

ANEXO A⁴⁵ – Publicação do dia 27 de junho de 2020 (R15)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CB79zDGnmH/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO B – Publicação do dia 23 de outubro de 2020 (R16)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGtOoZwnpJD/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

⁴⁵ A reprodução das publicações de @reliquia.rum e demais capturas de tela foram autorizadas pelos autores da página, Debora Diniz e Ramon Navarro.

ANEXO C – Publicação do dia 27 de maio de 2020 (R17)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAtSbfFnfIV/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO D – Publicação de 28 de outubro de 2020 (R18)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CG6Etsngneu/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO E – Publicação do dia 20 de maio de 2020 (R19)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAaD3pVHtMp>>. Acesso em 6 mai. 2023.

ANEXO F – Publicação do dia 4 de junho de 2020 (R19)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CBB7IAoHZ8O/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO G – Publicação do dia 17 de abril de 2020 (R19)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_FNrEtnSIL/>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO H – Publicação do dia 18 de abril de 2020 (R19)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_IEJuIHtM5/>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO I – Publicação do dia 24 de agosto de 2020 (R19)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CESYvsAnccc/>>. Acesso em 6 mai. 2023.

ANEXO J – Publicação do dia 30 de outubro de 2020 (R19)



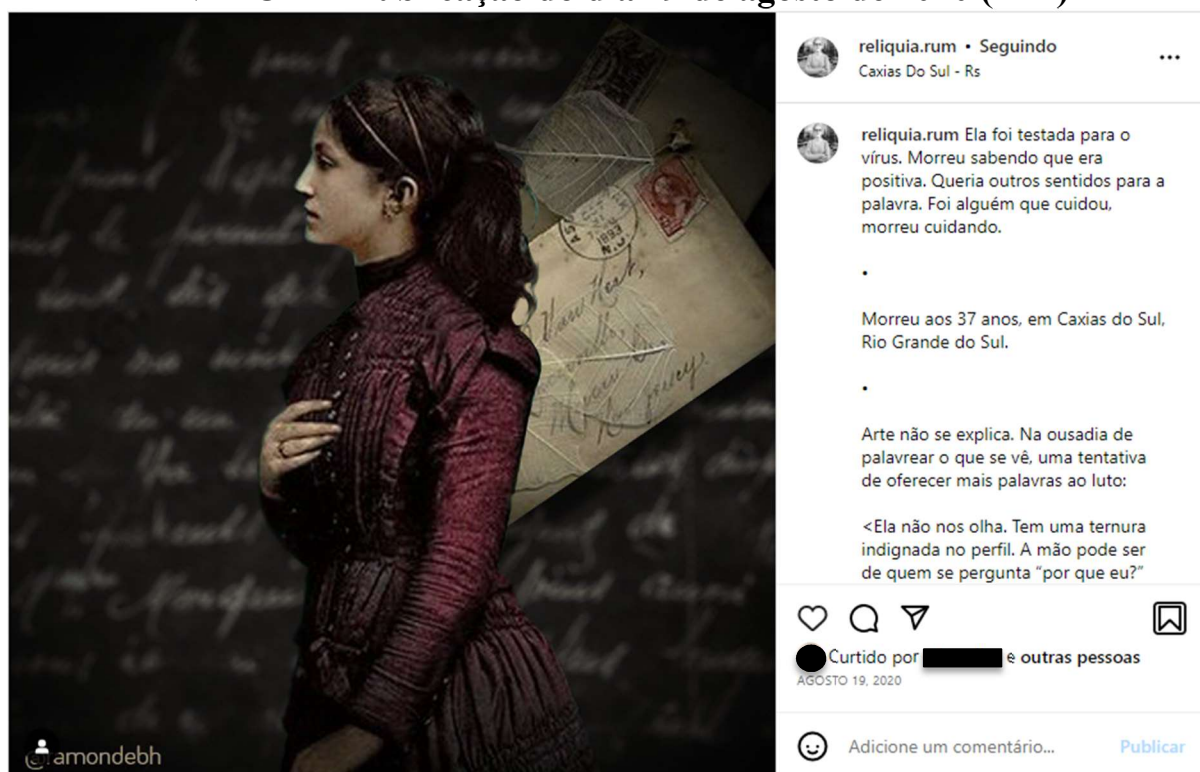
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CG_S6WMnlKW/>. Acesso em 6 mai. 2023.

ANEXO K – Publicação do dia 6 de julho de 2020 (R20)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CCTJzldHrJF/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO L – Publicação do dia 19 de agosto de 2020 (R22)



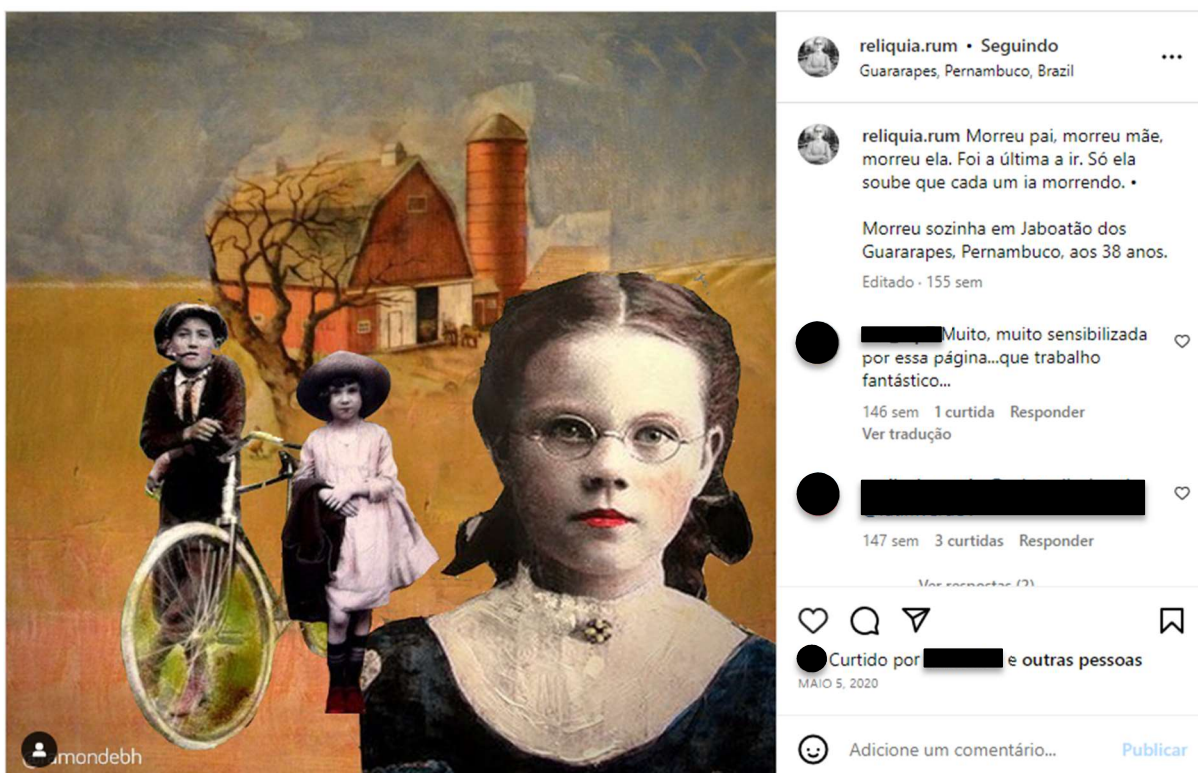
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CEF_7senRZy/>. Acesso em: 6 mai. 2013

ANEXO M – Publicação do dia 18 de janeiro de 2021 (R24)



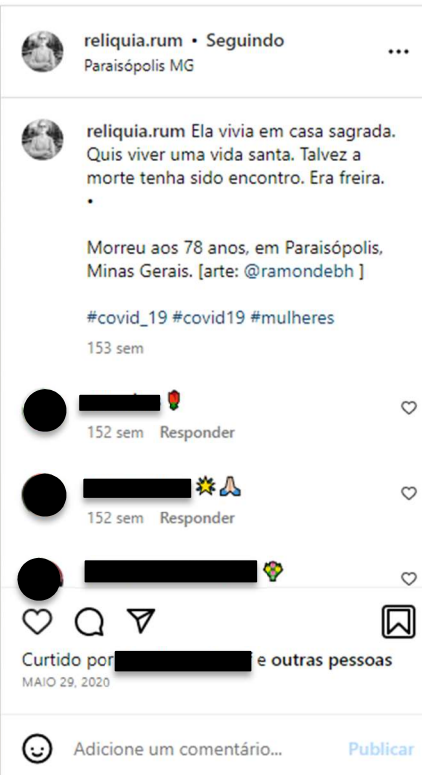
Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CKNagwUHASj/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO N – Publicação do dia 5 maio de 2020 (R25)



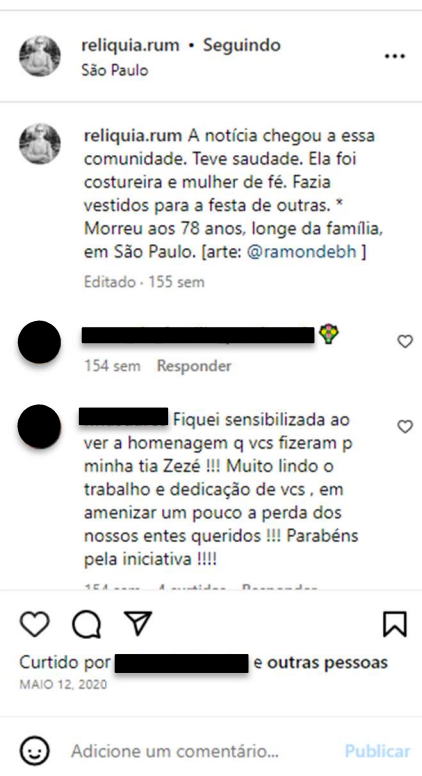
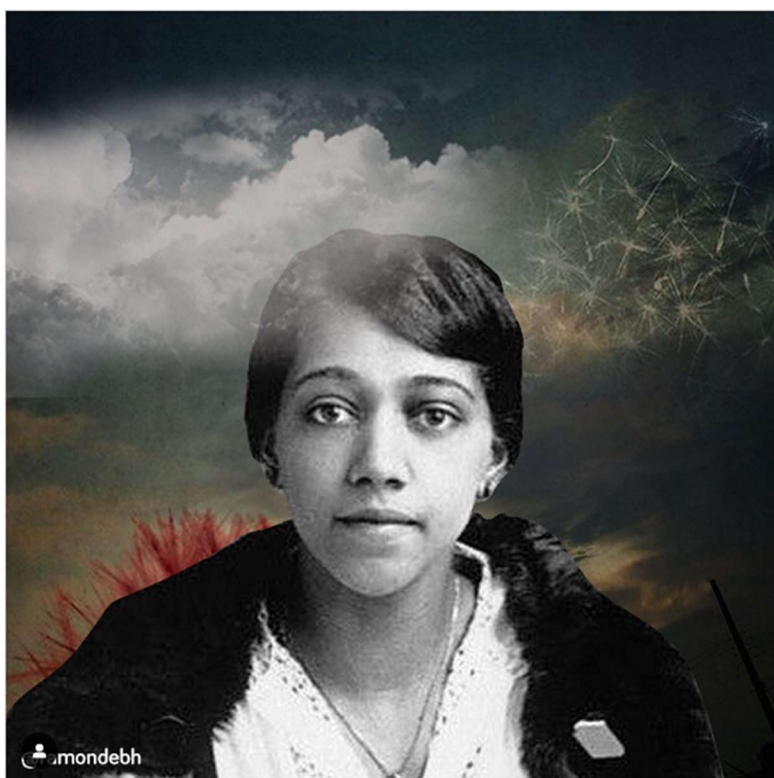
Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_zalymn7FN/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ANEXO O – Publicação do dia 29 de maio de 2020 (R26)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAyeSZ0HGwG/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO P – Publicação do dia 12 de maio de 2020 (R27)



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CAF2IJXHZhP/>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO Q – Publicação do dia 28 de junho de 2020 (R28)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CB-m9NVH_0Q/>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO R – Publicação do dia 16 de abril de 2020 (R29)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_Ck8GMHldE/>. Acesso em: 6 mai. 2023.

ANEXO S – Publicação do dia 30 de abril de 2020 (R31)



reliquia.rum • Seguindo
Piracicaba, São Paulo

reliquia.rum Morreu numa tarde de quinta-feira. Onze de seus vizinhos já adoeceram. Não sei se foi a primeira a adiantar a morte •

A notícia nada diz sobre quem foi antes de morrer num asilo de idosos em Piracicaba. [arte: @ramondebh]

Editado · 155 sem

152 sem Responder

Belo trabalho! Sua arte nos toca em profundidade...

154 sem Responder Ver tradução

Curtido por [redacted] e outras pessoas

ABRIL 30, 2020

Adicione um comentário... Publicar

Fonte: <https://www.instagram.com/p/B_mjIVrHzxd/>. Acesso em: 6 mai. 2023.