

---

**DISCURSIVIDADES EM FOTOGRAFIA**  
**NOTAS SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO CORPO FEMININO NA HISTÓRIA**

Haloana Moreira Costa <sup>1</sup>  
Guilherme Figueira-Borges <sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo lançar um olhar para os discursos que emergem em fotografias, realizadas por Juliano Coelho, de corpos femininos, evidenciando efeitos de memória das pinturas do pintor contemporâneo Serge Marshennikov. Para tanto, inscrevemo-nos no campo da Análise do Discurso Francesa, notadamente, nos trabalhos de FOUCAULT (1999a, 1999b, 1988), estabelecendo um diálogo com BARTHES (1980) e SONTAG (2004) no que diz respeito às noções de “fotografia” e de “ato de fotografar”. A partir das análises, percebemos que ocorre um efeito de memória das pinturas de Serge, nas fotografias de Juliano, principalmente em relação à posição fetal e à exposição do ombro na delimitação de feminilidade. Os discursos presentes nas fotografias de Juliano, refletem e refratam efeitos de sentido outros dos presentes nas pinturas de Serge, pois Juliano ressignifica o corpo feminino a partir de um deslocamento espaço no qual este corpo é esteticamente organizado no ato fotográfico.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso. Fotografia. Corpo Feminino.

**PHOTOGRAPHY DISCUSSIONS**  
**NOTES ON THE CONSTITUTION OF THE FEMALE BODY IN HISTORY**

**Abstract:** This work aims to look at the speeches that emerge in Juliano Coelho's photographs of female bodies, evidencing memory effects of the paintings of the contemporary painter Serge Marshennikov. To this end, we are inserting ourselves in the field of French Discourse Analysis, notably in the works of Foucault (1999, 1988, 2004), establishing a dialogue with Barthes (1980) and Sontag (2004) with regard to "photography" and "to photograph". From the analysis, we can see that Juliano's photographs have a memory effect of Serge paintings mainly in relation to the fetal position and the exposure of the shoulder in the delimitation of femininity. The discourses present in Juliano's photographs reflect and refract effects of meaning different from the ones present in Serge's paintings, since Juliano re-signifies the female body by changing the space in which this body is aesthetically organized in the photographic act.

**Keywords:** Discourse analysis. Photography. Female body.

---

<sup>1</sup> Graduanda em letras da Universidade Estadual de Goiás – Câmpus Iporá (UEG). Bolsista de Iniciação Científica do Programa de Bolsas da Universidade Estadual de Goiás (Edital PrP 001/2015). haloanacosta@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em estudos linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor no Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG) Câmpus Morrinhos e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidades (POSLLI – UEG). É credenciado também no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL – UFCat). Líder do “Grupo de Estudos do Discurso e de Nietzsche” GEDIN/CNPq. guilherme.borges@ueg.br

---

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepõe para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável.  
BARTHES (2015, p. 14)

A Fotografia é um campo artístico no qual e pelo qual podemos perceber representações da realidade (FOUCAULT, 1988) a partir de um complexo jogo entre o que capturado pela objetiva da câmera e o que fica de fora da materialidade da foto, mas que lhe recorta sentidos de um não-fotografado, não-escolhido, não-capturado. Desse modo, uma fotografia comporta um jogo representações que funda sentidos singulares para e a partir do ato fotográfico. Quando o ato de fotografar se dispõe a retratar sujeitos, ele é atravessado por uma memória discursiva que determina o que pode e deve ser fotografado. Nesse sentido, visamos, com este estudo, lançar um olhar para discursos que constituem na e pela fotografia de corpos femininos em fotografias, evidenciando a instauração de um corpo outro para a mulher na sociedade.

Analisamos que, nas fotografias de Juliano Coelho, há um efeito de memória de pinturas de Serge Marshennikov no que diz respeito a construção do corpo feminino. Nesse sentido, já podemos adiantar que há regularidades de sentidos no que diz respeito, notadamente, nas posições das mulheres (evidencia do ombro e da posição fetal) na pinturas e nas fotografias, mas também dispersões e fundações de outros sentidos haja que, se nas pinturas as mulheres estão restritas ao espaço doméstico, nas fotografias, os corpos femininos são deslocados para a natureza. A inscrição do corpo feminino na natureza recorta sentidos de não-docilidade e, assim, de um corpo não controlado (pelo homem).

Escolhemos, para este estudo, as fotografias de Juliano Coelho, um retratista brasileiro que fotografa principalmente mulheres. Juliano tem uma visibilidade nacional e já fez exposições internacionais por suas fotografias artísticas. Suas fotos são premiadas devido às sensações que são transmitidas, sensações estas geradas a partir da demonstração da força das mulheres, o que é sempre comentado pelas pessoas que o acompanham.

A partir do pensamento de Foucault (1988), podemos dizer que a fotografia é a representação de um determinado objeto em um determinado tempo e espaço. A fotografia se utiliza de vários recursos materiais para forjar a imagem como, por exemplo: cortes, ângulos, luz, sombra, cores, tipos de tons das cores, posicionamento do retratado, enquadramento, composição da imagem etc. Com isso, evidenciamos que a fotografia apresenta uma materialidade que pode e deve ser estudada sob um viés discursivo, na medida em que a tomamos enquanto linguagem.

Neste estudo, traçamos a linha teórico-analítica que consiste em princípio discutir a relação entre discurso e fotografia, delineando a noção de “memória discursiva” (Courtine, 2014) e “intericonicidade” (Milanez, 2015) e analisando os efeitos de sentidos que emergem da exposição do ombro feminino em pinturas e fotografias. Em um momento ulterior, damos centralidade à noção de corpo a partir da noção foucaultiana de docilização (Foucault, 1999b) e lançamos o olhar para a (re)configuração do corpo feminino a partir da delimitação da posição fetal em imagens.

### **DISCURSO E FOTOGRAFIA: A especificidade do ombro no corpo feminino**

As práticas de linguagem – e as fotografias inseridas nestas práticas – que emergem, na e pela sociedade, trazem consigo uma série de “memórias discursivas”. Cada “memória”, pertencente ao discurso, é “ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (FOUCAULT; 1999a, p. 9). Com isso, Foucault (1999a) delimitou o funcionamento do discurso na sociedade.

Na análise do discurso, a intenção do autor não é o foco, mas os sentidos que emergem de seu dizer em determinadas condições de produção históricas. Foucault (1999a), ainda expressa que em toda sociedade o discurso de um sujeito reflete e refrata condições sócio-histórico-ideológicas. Assim, o sujeito se constitui e é constituído no e pelo discurso. Há contudo, algumas condições que permitem que um discurso seja dito. Foucault diz que “não se pode falar tudo em qualquer circunstância” (FOUCAULT, 1999a, p. 9). Ou seja, entendemos que o discurso deve ser coerente com o espaço-tempo no qual ele é emitido. O que nos direciona a pensar também que não se pode fotografar tudo em qualquer circunstância, o ato fotográfico é controlado por um funcionamento discursivo da sociedade. Caso esse discurso (no caso a fotografia) não se adeque, pode

ocorrer práticas de interdição que se desdobram, discursivamente, a partir de técnicas, tecnologias e instrumentos específicos o que denominou de “sistemas de exclusão” (FOUCAULT, 1999a, p.17). Ele ainda nos apresenta os “princípios de emergência do discurso na história” (FOUCAULT, 1999a, p. 51), que são eles: de inversão, de descontinuidade, de especificidade e de exterioridade. A partir disso, definimos e entendemos que existem discursos que são perpassados por esses princípios.

Para Foucault (1988), uma representação funda um acontecimento. A noção de representação diz respeito ao que Foucault destaca sobre “pintar não é afirmar” (FOUCAULT, 1988, p.75) em que ele faz menção à pintura clássica, mas que podemos trazer para o campo da fotografia, construindo a paráfrase de que “fotografar não é afirmar” haja vista que a fotografia não afirma o mundo, mas constrói uma realidade que lhe é própria. Nessa perspectiva, a fotografia, enquanto uma representação funda um acontecimento na história (Barthes, 1980).

A noção de representação tem recorrência nos dizeres de Barthes (1980) sobre a fotografia que é tomada enquanto uma ordem contingente, ou seja, a fotografia é uma representação artística e/ou não artística da realidade. Artístico, pensado a partir de gesto estético de disparo fotográfico, e não artístico, entendido como um ato desprovido de esteticidade ao fotografar, por exemplo, um almoço de família no domingo para postar no facebook. Podemos entender a noção de representação, também como noção de interpretação da realidade como nos apresenta Sontag (2004) “as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (SONTAG, 2004, p.17). A noção do artístico é diretamente vinculada às técnicas de composição, luz, enquadramento, ângulo, cores etc., onde o artista que captura também é o que funda a imagem.

Sontag (2004) relaciona o ato da fotografia com o ato do tiro, fazendo uma comparação com a palavra “shot” em inglês usada para ambas situações. O dedo indicador, que é o mesmo que pode apertar o gatilho de um revólver e o que aperta o obturador da câmera para realizar a fotografia. Quando alguém se dispõe a “posar” ao fotógrafo, está ali colocando-se na visão do outro. Como a arma tira a vida, a fotografia também na medida em que evidencia um momento que não existe mais, uma configuração do espaço-tempo que não retorna. A fotografia, portanto, evidencia a efemeridade da vida e a necessidade do registro frente a eminência da morte.

Assim, reafirma-se a posição dos efeitos de sentidos provocados pelo olhar

daquele que fotografa. Por conseguinte, faz-se necessário evidenciar vários aspectos para essa representação que tomamos aqui como uma representação discursiva dentre os quais consideramos relevante destacar as composições que são instauradas para transmitir, ou tentar transmitir, determinados discursos como, se levarmos em consideração as fotografias de Juliano Coelho, a inserção da mulher na natureza.

A fotografia exerce um importante papel na história e na arte. Por muito tempo, houve um movimento histórico de desvinculação artística da fotografia (BARTHES, 1980, p.32) como se fosse apenas um retratar simples e menor da realidade. Quando a fotografia surgiu, na primeira metade do séc. XIX, havia uma noção de arte como objetivo de representar esteticamente a realidade (Souza, 2010). A Arte nessa época era composta, principalmente, por Pintura e Escultura e a ideia de conceber a Fotografia como arte passou a se estabelecer com conflito por aqueles que acreditavam que a Fotografia não se tratava de uma forma de Expressão Artística. Essa ideia perdurou por muito tempo, concebendo a fotografia como documental. A partir do momento em que as reflexões começaram a surgir acerca da fotografia enquanto documento, a fotografia como Representação Artística então é entendida e começa a ser repensada (BARTHES, 1980, p. 32). Barthes descreve a foto como sendo “perigosa”, posto que ela pode “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 1980, p. 31).

Este caráter evidenciado por Barthes (1980) ocorre porque a foto aciona e cria um jogo de memórias tanto no sujeito que fotografa quanto naquele que olha para a foto em um outro espaço-tempo. Consideramos que

[a] noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos; ele visa o que Foucault (1971, p. 24) levanta a propósito dos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos discursos que originam um certo número de novos atos, de palavras que os retomam, os transformam ou falam dele, enfim, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda a dizer (COURTINE, 2014, p. 105-106, grifos do autor).

A memória discursiva é que cria laço entre os acontecimentos na história. Consideramos que tanto as pinturas de Serge Marshennikov quanto as fotografias de Juliano Coelho são acontecimentos singulares, mas há um laço, delineado por um efeito de memória, que une estas à aquelas na contemporaneidade. Quando cotejamos as

pinturas e as fotografias, vemos que há uma intericonicidade instaurada e marcada na materialidade das fotos. A intericonicidade emerge porque

[...] toda imagem se inscreve no interior de uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência de uma memória visual no indivíduo, de uma memória das imagens na qual toda imagem tem um eco. Há um ‘sempre-já’ de uma imagem. Essa memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas percebidas, mas pode muito bem ser a memória das imagens internas sugeridas pela percepção exterior de uma imagem. Então, a noção de intericonicidade é uma noção complexa, porque ela supõe o estabelecimento da relação de imagens externas, mas também de imagens internas, as imagens das lembranças, as imagens que guardamos na memória, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagem que não nos faça ressurgir outras imagens, tenham essas imagens sido vistas antes, ou simplesmente imaginadas. É isso que me parece essencial, porque é isso que vem colocar a questão do corpo bem no centro da análise. (COURTINE *apud* MILANEZ, 2015, p. 201)

A partir dessas considerações percebemos que as imagens apresentam uma historicidade que reverbera em outros acontecimentos. Nesse sentido, pode-se dizer que “as imagens são produções interiores e exteriores a nós e que nossas vidas estão recheadas de imagens de todos os lados, tanto em nossos entornos quanto dentro de nós, ou seja, qualquer imagem ou paisagem mental que é por nós (re)criada, imaginada ou sonhada” (MILANEZ, 2015, p. 201). E, notadamente, há no acontecimento enunciativo “um laço inseparável entre as imagens exteriores e as imagens interiores que são percebidas pelo nosso olhar, pelo nosso corpo, que olha para fora e para dentro de si” (MILANEZ, 2015, p. 201). Ao lançarmos o olhar tanto para as fotografias de Juliano Coelho quanto as pinturas de Serge Marshennikov, percebemos que as imagens construídas dialogam com imagens internas dos sujeitos espectadores, fazendo-os lembrar de outros acontecimentos em que viram, por exemplo, mulheres expondo os ombros ou em uma posição fetal.

Posto a questão da “memória discursiva” e da “intericonicidade”, já podemos analisar a relação entre as fotografias de Juliano às obras de Serge no que diz respeito à exposição dos ombros. Nas obras de Serge apresentadas nas imagens 01, 02 e 03 percebemos que esta exposição demonstra uma fragilidade ao corpo da mulher e notamos a inserção do corpo feminino em um espaço doméstico, onde o corpo está envolto em tecidos frágeis.



Imagem 01:  
<https://i.pinimg.com/736xe3d680e3d6807f41bbdec56aa26683641f4108--hyper-realistic-paintings-traditional-paintings.jpg>



Imagem 02:  
<https://i.pinimg.com/736x/ed/fc/a8/edfca8ea66646b62b1446960afe7c36b--contemporary-art-aphrodite.jpg>



Imagem 03:  
<https://i.pinimg.com/736x/3c/db/57/3cdb5770f0b5e8d4bbd07c9b9bc216e5--contemporary-artists-oil-paintings.jpg>

Essa exposição do ombro é perceptível também em algumas fotografias de Juliano Coelho das quais destacamos algumas a seguir:



Imagem 04:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1993150717377606&set=pb.100000480908492.-2207520000.1510512177.&type=3>



Imagem 05:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1903920266300652&set=pb.100000480908492.-2207520000.1510512583.&type=3>



Imagem 06:  
<https://www.instagram.com/p/BaupMneBDh7/?taken-by=juliano Coelho retratos>

Há que se remarcar *a priori* que a exposição do ombro é emblemática tanto nas fotos como nas pinturas, haja vista que ela evidencia construções de sensualidade a partir de padrões de identidade de gênero. Isto porque o ombro, nas imagens em questão, pode ser considerado uma extensão dos seios das mulheres que, historicamente, tem sido objeto de desejo seja pela criança no que diz respeito à alimentação seja pelo homem em uma vontade sexual. Há, portanto, um jogo

estabelecido entre o que está a mostra “os ombros” e o que está escamoteado “os seios” mas que pode ser reconstruído por um jogo de memória no sujeito espectador.

Nas fotografias 04, 05 e 06 de Juliano Coelho, percebemos um deslocamento do corpo feminino no espaço, onde as mulheres estão inseridas na natureza. Os efeitos de sentidos emergidos nas fotografias de Juliano demonstram que existe um efeito de memória perpassado nas imagens, porém com a mudança do espaço onde estes corpos estão inseridos, de expressão provocada pela direção, de movimentação dos braços, de exposição do corpo, de ângulos, entre outros. Há que se destacar que nas fotografias de Juliano Coelho, há a demarcação de felicidade evidenciada pelas fotos 04 e 05 o que remarca uma relação de interpelação entre espaço natural e corpo feminino nos conduzindo a interpretar que as mulheres podem ser felizes fora do espaço doméstico.

Como vimos, a fotografia não somente descreve, ela funda significações, pois quando se fotografa algo por um certo ângulo, se escolhe determinados cenários como o espaço da praia e, em contraposição, exclui-se outros como o espaço da cozinha de uma casa. O que remarca que a fotografia evidencia identidades de gênero na medida em que demarca padrões para o corpo da mulher na sociedade. O ato de fotografar inclui um jogo de posicionamentos que instaura efeitos de sentidos sobre o acontecimento fotográfico. Barthes (1980) observa três elementos que podemos demarcar: o fotógrafo, o fotografado e quem verá a fotografia. Como há um fotógrafo que observa e clica, um fotografado e alguém que observa a imagem, podemos concluir que há direcionamentos a serem percorridos na produção de sentido causados pela foto enquanto o que fica de um acontecimento. A foto é sempre um resto de uma enunciação que não pode(rá) acontecer outra vez. Dessa forma, a fotografia como discurso instaura efeitos de sentido a partir de efeitos de memórias naqueles que a veem. Esses efeitos de sentido demarcam inscrições dos sujeitos em determinadas posições discursivas

Dessa forma, vê-se a fotografia “fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 1980, p. 31). Durante vários cortes em períodos históricos podemos observar em muitas fotografias que elas carregam em si vários discursos que provocam determinados efeitos de sentido em sua sociedade (SONTAG, 2004). Podemos apreender, então, que os discursos instauram, na prática fotográfica, determinados sentimentos como, por um lado, o de indignação por as mulheres ainda serem retratadas, em algumas imagens, confinadas ao espaço doméstico e, por outro lado, o de alegria pela abertura, em outras imagens, de outros espaço para a mulher ocupar na sociedade.

---

## **MANIFESTAÇÕES DO CORPO FEMININO: Um retorno do corpo feminino à natureza**

O corpo, ao longo da história, tem sido alvo e, ao mesmo tempo, instrumento de um exercício de poder que visa disciplinar as práticas dos sujeitos, instaurando uma docilização. Segundo FOUCAULT (1999b, p.163), é “dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. Assim, Foucault (1999b) relata sobre a condição de um soldado na segunda metade do século XVIII (FOUCAULT, 1999b, p. 162). Nessas condições, o corpo dos soldados era “domesticado”, ou seja, era moldado para uma batalha. De acordo com FOUCAULT (1999b),

o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi “expulso o camponês” e lhe foi dada a “fisionomia de soldado. FOUCAULT (1999b, p.162)

Foucault (1999b) lança o olhar sobre o processo de domesticação do camponês para torna-lo em um corpo de um soldado. Esta domesticação era feita a partir de um princípio de controle e construção social. Podemos relacionar ao que acontece com o corpo da mulher ao longo da história. As representações do corpo feminino que têm sido perpassadas ao longo da história evidenciaram e evidenciam que as práticas “docilizantes” que incidem sobre este corpo são similares, ou seja, elas não são iguais, mas a força de atuação da domesticação sobre o corpo é coincidente. A partir de um (in)tenso trabalho em sua materialidade, o corpo da mulher tem sido, da mesma forma, redesenhado na história. O ato domesticação, ou docilização dos corpos dos soldados, tinha por objetivo fazer com que estes fossem produtivos e tivessem uma utilidade na batalha, além de buscarem delimitar a este corpo um ideal. A partir desta visão foucaultiana, podemos dizer que o corpo feminino ao longo da história tem sido sujeitado a alguns padrões corporais que determinam, por exemplos, espaços que lhe são próprios, vestimentas autorizadas e aspectos estéticos específicos.

A docilização, segundo Foucault (1999b), visa tornar o corpo (feminino) útil nas práticas sociais. A prática de docilização do corpo da mulher instaura um espaço

que lhe é próprio, sendo este o espaço doméstico. Desse modo, podemos apreender que constrói-se um imaginário de que o corpo feminino destina-se à reprodução o que pode ser percebido nas pinturas de Serge Marshennikov, devido ao espaço e a composição estética do corpo feminino nos quadros.

Isso se partilha da ideia esclarecida por MILANEZ (2009, p. 215) de que é “preciso olhar de perto o lugar no qual esse corpo se insere, a data que ele marca, enfim, estabelecer os limites que fazem com que ele apareça ali naquele momento, naquele lugar e não em outro”. Nesse sentido, considera-se que um corpo, de certa forma, é reflexo do discurso o qual ele reproduz em sua história. Através disso, o corpo feminino é tido pela sociedade como um corpo domesticado no qual “o homem forma para si a imagem da mulher, e a mulher se forma segundo essa imagem” (NIETZSCHE *apud* MARTON, 2010, p. 174-175).

Podemos ver nas imagens 07, 08 e 09 abaixo, pinturas do artista contemporâneo Serge Marshennikov, nas quais ele reproduz o discurso que vêm sendo perpassado na sociedade durante a história, referenciando o corpo da mulher.



Imagem 07:  
<https://theboywithahat.files.wordpress.com/2013/10/serge-marshennikov-8.jpg> Acesso em: 22/02/2016



Imagem 08:  
[http://3.bp.blogspot.com/-lil7eupuQzg/UqIKztpOEII/AAAAAAABfaw/aVWjYXyJK\\_w/s1600/Serge%20Marshennikov\(%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9%20%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2\)-%E3%82%AB%E3%82%A4-1.png](http://3.bp.blogspot.com/-lil7eupuQzg/UqIKztpOEII/AAAAAAABfaw/aVWjYXyJK_w/s1600/Serge%20Marshennikov(%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9%20%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2)-%E3%82%AB%E3%82%A4-1.png)  
Acesso em: 22/02/2016



Imagem 09:  
[http://www.adanahaber.info/uploads/images/649\\_1.jpg](http://www.adanahaber.info/uploads/images/649_1.jpg) Acesso em: 22/02/2016

As pinturas de Serge Marshennikov, como podemos analisar nos exemplos acima, evidenciam esse corpo doméstico com uma certa regularidade. O corpo apresentado é um corpo docilizado, na medida em que atende a uma perspectiva histórica do espaço destinado à mulher. Consideramos relevante destacar que nas

pinturas de Serge, em questão, destaca-se esteticamente a posição fetal para os corpos o que remarca (efeitos de) sentidos de maternidade. Esta posição gera um efeito de memória que interpela Juliano Coelho em suas práticas fotográficas do corpo feminino.

Podemos observar que o espaço, onde as modelos são posicionadas, nas pinturas de Serge, é um espaço estritamente doméstico e íntimo. Cercada de lençóis, em sua grande maioria, as pinturas demonstram imagens de mulheres que são constituídas a partir da fragilidade e da docilidade que um espaço íntimo de uma cama e um espaço doméstico lhes propicia, como podemos perceber através da delicadeza dos traços pintados, semelhantemente, através de um certo pudor demonstrado através das partes íntimas que estão encobertas.

Há ainda um outro efeito de sentido gerado nesse espaço. Pode-se dizer que nas pinturas de Serge Marshennikov emergem práticas discursivas que têm, ao longo da história, moldado o corpo das mulheres, ou seja, ele demarca um espaço onde o ambiente natural das mulheres é o lar, o doméstico. Assim como o corpo dos soldados era delineado às batalhas, para ser produtivo, o corpo das mulheres, da mesma forma, quando demarcado em um espaço doméstico e, em específico à uma cama, é delineado à uma especificidade: a reprodução. Isso é evidenciado, também, através da posição fetal, a qual remarca que há um exercício de poder sobre o corpo feminino destinando-o especificamente à maternidade. Reproduzindo padrões de gênero atribuídos para a mulher na sociedade.

Nas fotografias de Juliano, há efeitos de memória recorrentes às pinturas de Serge, principalmente em relação à posição fetal. Entendemos como resultados de efeitos de memórias de uma heterogeneidade de elementos. Juliano possui uma historicidade a qual marca suas atitudes como fotógrafo. Porém, em contraposição, ele utiliza um outro espaço para posicionar suas modelos. Ele usa a natureza, em sua grande maioria. Vejamos as figuras 10, 11 e 12:



Imagem 10:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1156839617675391&set=a.1156837477675605.1073741994.100000480908492&type=3&theater>  
Acesso em: 22/02/2016



Imagem 11:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1298055543553797&set=pb.100000480908492.-2207520000.1456160203.&type=3&theater>  
Acesso em: 22/02/2016



Imagem 12:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1079813172044703&set=a.1079812692044751.1073741970.100000480908492&type=3&theater>  
Acesso em: 22/02/2016

Este espaço em que Juliano utiliza em suas fotografias, é um espaço que está em contraste com o apresentado por Serge. O espaço utilizado por Serge, perpetua o discurso em que prevalece uma imagem construída à mulher de um espaço doméstico, onde ela é, de certa forma, “essencializada” (MARTON 2010, p.176). Essa noção de “essência” é criticada no campo da Análise do Discurso francesa, na medida em que, pensar em essência, implica pensar algum elemento mínimo e comum a todos os sujeitos. Elemento este que, sob um viés discursivo, não existe posto que cada sujeito é singular e se movimenta, nas práticas sociais, em espaços complexos com os/nos quais se imbrica.

Nesse sentido, não há uma essência para o corpo feminino e não há, por conseguinte, espaços que lhe são próprios como o espaço doméstico ou da cama. A mulher não nasce para a reprodução, essa é uma prática que lhe é atribuída historicamente e constituída enquanto verdade na história. Como se construiu também a imagem de que o corpo feminino seria sagrado e, não poderia ser profanado. Construção essa que é desconstruída, por exemplo, na fotografia 11 onde é evidenciado um corpo feminino tatuado, delineando que o corpo feminino pode ter a sua carne ferida e reconfigurada pela tatuagem. Tatuagem esta que não apresenta uma imagem delicada e de algo pequeno e frágil, mas de um dragão que recobre quase as costas por completo.

Juliano Coelho, ao deslocar o corpo feminino para a natureza, questiona o espaço no qual o corpo feminino tem sido confinado. O que é o corpo feminino num espaço rochoso? Quais são seus atributos, se ele é inserido no espaço rústico de contato direto com a terra e/ou entre cipós? Que corpo é esse que traz para si a adversidade

enquanto razão de existência e afirma a brutalidade de sua complexidade? Ao analisarmos essas características nas fotografias de Juliano, percebemos o quanto elas diferem, nos seus discursos, das pinturas de Serge. Os sujeitos, seus corpos e suas práticas discursivas são complexos. O que Juliano mostra em suas fotografias é que, o corpo feminino está além das delimitações de espaço que lhes são atribuídas historicamente, ou seja, o corpo feminino está além de se reproduzir ou não.

Juliano Coelho, através de sua fotografia, ressignifica o corpo feminino na história de modo com que as representações deste corpo, em suas fotografias, operam por meio dos princípios do discurso. Segundo Foucault (1999a) há uma descontinuidade na história que apresenta fissuras. Fissuras estas, que fundam outras posições dos sujeitos no fio da história. Essas posições invertem construções que estavam impostas socialmente. Nessa inversão se critica a especificidade do corpo feminino, pensando-se em uma outra especificidade. Nas pinturas de Serge, têm-se uma especificidade que remete o corpo feminino ao espaço doméstico, já nas fotografias de Juliano têm-se outra especificidade do corpo. Quando se cria essa outra especificidade, invertendo as posições, cria-se um campo de memória de uma outra constituição.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste estudo, buscamos refletir sobre o modo como as fotografias causam efeitos de sentido a partir de sua composição e, em específico, como as fotografias de corpo feminino, do fotógrafo Juliano Coelho, refletem discursos outros de algumas pinturas contemporâneas como as de Serge Marshennikov. Ancoramo-nos no campo da análise do discurso foucaultiana para compreendermos como é o funcionamento dos discursos e complementamos com as noções de “fotografia” e de “ato de fotografar” a partir de Barthes (1984) e Sontag (2004).

A partir das análises, concluímos que as fotografias de Juliano, possuem efeitos de memória das pinturas de Serge; porém, reflete sentidos diferentes, uma vez que Juliano tece uma nova especificidade ao corpo da mulher, inserindo-o em um outro espaço, com outras representações, as quais não limita o corpo feminino a um espaço específico, e sim à natureza, fundando, assim, uma ressignificação deste corpo na história. Consideramos dessa forma, a obra de Juliano Coelho, uma importante representação artística, que através da fotografia, essa que tem um grande alcance,

---

reposiciona o corpo feminino a um outro lugar além do espaço doméstico, o qual historicamente foi perpassado como discurso numa especificidade.

Não podemos deixar de encaminhar este estudo dizendo que, após o término da pesquisa, soubemos de um movimento de mulheres que denunciaram Juliano Coelho por assédio. Juliano interrompeu seus trabalhos e se retirou de todas as redes sociais. Embora estejamos trabalhando com a sua obra faz-se necessário externarmos nossa indignação e reprovação frente a qualquer tipo de assédio que possa ter sido realizado por ele.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, R. C. “Roland Barthes e a fotografia”. In: **LITERARTES**, n. 2, 2013, p. 138-142.

BARTHES, R. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Edição especial.

BERTASSI-DA-SILVA, J. R. ROMÃO, L. M. S. Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal Brasil de Fato. In: **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**. Significação: São Paulo, 2009. Nº 31 Disponível em: [http://www3.usp.br/significacao/pdf/significacao31\\_6\\_Jonathan\\_lucilia.pdf](http://www3.usp.br/significacao/pdf/significacao31_6_Jonathan_lucilia.pdf)

BRASIL, L. L. Deslizamento de sentidos por efeito metafórico: o discurso de uma fotografia. In: **Revista Rua**. Campinas, SP. Nº 17. V. 2. Novembro de 2011, p. 64-77.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do Discurso Político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999b.

KUBRUSLY, C. A. **O que é fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTON, S. “Da realidade ao sonho: Nietzsche e as imagens da mulher”. In: **Estudos Nietzsche**, Curitiba, 2010. v. 1, n. 1. p. 161-179.

MILANEZ, N. “Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso”. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, 2009. v. 31, n. 2, p. 215-222.

\_\_\_\_\_. “Intericonicidade: da repetição de imagens à repetição dos discursos de

imagens”. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, 2015. v. 37, n. 2, p. 197-206.

NIETZSCHE, F. W. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, J. C. B. NETTO, R. M. “Fotografia: um olhar semiótico sobre uma linguagem não-verbal”. In: **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura** - Ano 04 n.09 - 2º Semestre de 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, J. B. D. **Reflexões sobre fotografia e arte**: Um olhar sobre Fotoformas e Sobras de Geraldo Barros. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010. 90p.