



## Intericonicidade: da repetição de imagens à repetição dos discursos de imagens

Nilton Milanez

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Estrada do Bem Querer, Km 4, 45083-900, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil. E-mail: nilton.milanez@gmail.com

**RESUMO.** Proponho neste artigo discutir a noção de intericonicidade desenvolvida por Jean-Jacques Courtine, conhecido como o pai da memória discursiva no cenário da Análise do Discurso Francesa, no período de 2003 a 2011, em seu curso *Anthropologie et histoire des images* na Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Nesse contexto, destaco o deslizamento do estudo da materialidade da língua para a materialidade da imagem, colocando em evidência seu ponto comum: a repetição. Para tanto, passo do caráter da repetição no interior de uma imagem para, depois, considerá-la em seus movimentos de intericonicidade, que fazem deflagrar um arquivo mental de imagens como formas de repetição de uma imagem primeira. Para exemplificar tais questões, apoio-me na tela de 1940 do pintor brasileiro Alberto Guignard, intitulada *As Gêmeas*, a fim de mostrar um quadro de genealogia da repetição das imagens e de discursos possíveis. Por fim, friso o lugar da historicidade para o funcionamento discursivo da repetição da imagem e de seus discursos.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso, intericonicidade, imagem, repetição.

### Intericonicity: from the repetitions of images to the repetitions of discourses on images

**ABSTRACT.** Intericonicity developed by Jean-Jacques Courtine, known as the father of discursive memory within the context of French Discourse Analysis, in his 2003–2011 course *Anthropologie et histoire des images*, at the Sorbonne Nouvelle – Paris 3, is discussed. The glide of the study of language materiality towards the materiality of the image is underscored, evidencing its common point, or rather, repetition. The characteristics of repetition within the image are later seen in their intericonicity movements which trigger a mental archive of images as repetitions forms of the original image. The above is exemplified by a 1940 picture called *As Gêmeas* by the Brazilian painter Alberto Guignard, to reveal a framework of genealogies of image repetitions and possible discourses. The locus of historicity is emphasized for the discursive functioning of image repetition and its discourses.

**Keywords:** Discourse Analysis, intericonicity, image, repetition.

### Introdução: o lugar da língua

Em 1980, precisamente, o território da Análise do Discurso (doravante AD) se revolia e construía as suas posições. Duas ações importantes direcionam os canteiros da pesquisa em Análise do Discurso nesse período: o *Colloque Materialités Discursives*, na Université Paris X, Nanterre, nos dias 24, 25 e 26 de abril de 1980, com a participação de Michel Pêcheux, Jean-Jacques Courtine, Jean-Marie Marandin, Françoise Gadet, entre outros, como também a defesa da tese *Análise do Discurso Político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, de Jean-Jacques Courtine (2009), em 22 de março, também em 1980<sup>1</sup>, apenas um mês antes do Colóquio. Gostaria de colocar, portanto, os

entrecruzamentos das inquietações teóricas naquela época, apontar alguns lugares nos quais se situaram essas enunciações e ressaltar as posições de Courtine, como as percebo, no seio dessas intervenções discursivas.

O Colóquio debatia questões essencialmente verbais no nível de formulações linguístico-discursivas, não sem apontar grandes respiros, como me parece sempre característico nos textos de Pêcheux (1981, p. 20), em relação aos ‘deslocamentos de fronteiras entre as disciplinas’ e suas margens. A fala de Pêcheux, na abertura do Colóquio, delimita o espaço do encontro de linguistas, historiadores e psicanalistas, cada qual conservando o seu lugar, mas com um objeto comum: a presença da palavra e da escrita, enfim, do discurso no quadro heterogêneo entre história, língua e inconsciente.

<sup>1</sup> É importante ressaltar que as datas de 1980 às quais me refiro aqui são dos acontecimentos relativos ao Colóquio em Nanterre e à defesa da tese de J.-J. Courtine. Posteriormente, vou me referir às publicações desses fatos históricos, que tiveram lugar um ano depois, em 1981.

Na mesma corrente, Courtine e Marandin (1981) questionaram os caminhos da AD com a comunicação *Quel objet pour l'analyse du discours?* Nessa discussão, Courtine e Marandin criticaram os limites impostos à análise do discurso, propondo deslocamentos conceituais para uma (re)configuração do campo do discurso. A comunicação se inicia com essas palavras, segundo minha tradução:

As apreciações teóricas do trabalho realizado em análise do discurso (doravante AD) são mitigadas: a AD é tomada, às vezes, como uma disciplina híbrida, incompleta, feita muitas vezes de compromissos incertos; promessa talvez de uma articulação ausente, comprometedora para o 'puro linguista', personagem cuja relação com o discurso se rege do lado da fobia, decepcionante para o historiador, cansado de esperar e de não ver nada aparecer. Uma disciplina – e é preciso, aqui, entender o sentido de Foucault (71; 37-38) como 'princípio de controle da produção de certos discursos, que lhes fixa limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente de suas regras' – uma disciplina que sabemos, por praticá-la, inquieta com seu objeto (COURTINE; MARANDIN, 1981, p. 21, grifo do autor).

A rigidez da análise do discurso, portanto, tomada como disciplina, e de cunho estritamente linguístico, incomodava os pesquisadores, sobretudo, sabemos hoje, Jean-Jacques Courtine, pois sempre buscou, na AD, evidenciar o trabalho com a história e sua constitutividade para as produções discursivas. As questões que se seguirão a essa abertura vão falar do pré-construído, seja a partir de Paul Henry, como a presença de uma formulação saturada no intradiscurso de uma sequência discursiva, seja a partir de Michel Pêcheux, evidenciando o encadeamento sintático e o fato de que o discurso se dá “[...] antes, alhures e independentemente [...]” (COURTINE; MARANDIN, 1981, p. 21) do sujeito que o enuncia: visadas particularmente sobre a materialidade da língua.

Por outro lado, em seguida, apresentam a noção de repetição como condição de possibilidade da AD, referindo-se à repetição nos discursos de um conjunto de marcas formais, é claro, também no campo do verbal. Porém, a nuance aqui é que me interessa. A lanterna utilizada para iluminar esse conceito se centra na interpretação e no comentário, este último, especificamente do arcabouço foucaultiano, no qual um texto primeiro traz sempre a presença de um texto segundo, ou repetindo em outras palavras, “[...] um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados.”

(FOUCAULT, 2008, p. 110), atribuindo à AD sua ‘força arqueológica’, o que fornecerá a forma para modalidades de existência do discurso.

Com essas pontuações, quero enfatizar que os deslizamentos do estudo da materialidade da língua para a materialidade da imagem estão dentro do escopo da Análise do Discurso que toma o arcabouço foucaultiano como condição de possibilidade para o estudo da materialidade da imagem na AD, sobretudo, no que se refere à sobreposição de imagens, suas memórias e a repetição dessas imagens e seus discursos por meio da noção de intericonicidade. Considerarei, portanto, aspectos epistemológicos no quadro da linguística com uma breve inserção de Saussure (2006), não do *Curso de Linguística Geral*, mas o Saussure dos Anagramas, como foi apresentado por Starobinski (1969, 1974). A partir do sistema de associação, reagrupamento e reconstrução de um tipo de enunciação anagramática, indico as relações que sustentam os lugares discursivos que se entrelaçam às falas de Michel Foucault e Jean-Jacques Courtine para a compreensão e interpretação de imagens no quadro de uma genealogia histórica das imagens dos homens de nosso tempo. Para tanto, introduzo a discussão da repetição de traços formais da imagem no interior dela mesma, deslocando os pressupostos que foram tomados como ferramentas para a análise linguístico-discursiva. Como objeto discursivo, trago para exemplificação a tela *As Gêmeas*, de Alberto Guignard. Depois, coloco essa imagem em uma rede de repetição imagético-discursiva, que acaba por produzir um discurso em torno do estranhamento, sendo tratado não como um sentimento, impressão ou percepção, mas como materialidade histórica na produção de sentidos que uma imagem pode evocar para o seu contemplador. Nesse sentido, observarei um percurso possível de análise de uma imagem marcada pela repetição no interior da imagem e na sua exterioridade. Dessa feita, destaca-se o arquivo mental de imagens coletivas que circulam, povoam e fazem ecoar imagens e discursos que, ao mesmo tempo se repetem, (re)criam outras possibilidades de imagens.

#### **Intericonicidade: o retorno ao texto dentro do texto**

Em 1969, Jean Starobinski apresenta sua leitura dos anagramas de Ferdinand de Saussure na revista *Tel Quel*, sob o título *Le texte dans le texte*. Posteriormente, em 1971, vai publicar o livro *Les mots sous les mots*, trazido para o português em 1974, *As palavras sob as palavras*, retomando alguns artigos que já tinha publicado anteriormente ao mesmo tempo em que traz textos novos. Essa

(re)organização das ideias de Saussure sobre os anagramas constitui, de acordo com Starobinski (1971, p. 8), uma série de ‘exercícios de decifração’ [*exercices de déchiffrage*], que vão nos auxiliar no estabelecimento de elementos teóricos e metodológicos que são empregados para o desenvolvimento das análises no campo do discurso.

Que questões e que vias, portanto, os fatos linguísticos apresentados por Saussure abrem para o campo do discurso? Saussure trabalha com versos saturnianos e neles busca repetições conscientes e calculadas de fonemas por meio do estudo da métrica dos versos.

Tomarei um exemplo. *Ad mea templa portato*, verso anagramático tomado por Saussure, e discutido por Starobinski (1974, p. 50), que tem seu motivo nas relações entre os romanos e os veii (ou veio), povo etrusco que vivia ao norte de Roma, grande rival dos romanos na época. Os romanos se empenhavam ao máximo para dominar aquela região e seu povo, vencendo as intempéries de árduos invernos e mantendo suas tropas na região. Tito Lívio nos conta um fato que envolve um lago, conhecido como lago de Albano, na região de Roma, que havia assustado a todos porque suas águas tinham subido a um nível insólito, fenômeno telúrico, que foi visto na época como sobrenatural, uma vez que não podia ser explicado pelas chuvas ou por outro tipo de fonte visível e verificável. Isso foi objeto de tão grande preocupação, devido a crenças religiosas e ao medo que os homens devotavam aos deuses, as suas iras e vinganças, que se buscou compreender esse fato como uma possível ameaça. “Para saber o que os deuses anunciavam com esse prodígio, enviou-se uma embaixada para consultar o oráculo de Delfos” (TITE-LIVE, 1954, p. 26). Na volta a Roma, os embaixadores destinados ao evento reportam a resposta do oráculo, que (pre)dizia o seguinte:

Romano, cuide da água do Albano; cuide para que ela tome seu curso em direção ao mar; envie-a aos campos para irrigá-los; que ela se espalhe nos canais e neles se percam; depois dirija-se audaciosamente contra os muros inimigos e não esqueça que depois de tantos anos em guarda, são os destinos que lhes revelam hoje quem lhes deu a vitória sobre a cidade. Finda a guerra, vitorioso, um rico presente ‘traga para meu templo’, e o culto nacional, cuja celebração foi negligenciada, restitua-o na forma tradicional (TITE-LIVE, 1954, p. 29, grifo nosso)<sup>2</sup>.

O segmento *Traga para meu templo (Ad mea templa portato*, em latim), que trata da enunciação do oráculo de Delfos, foi compreendido por Saussure,

segundo Starobinski (1971, p. 70-71), como um ‘complexo anagramático’. Dessa feita, o anagrama aparece de forma criptografada, ou seja, relaciona-se a um nome que não é pronunciado ao longo de toda a narrativa de Tito Lívio. O mecanismo que orienta a resolução desse enigma é o jogo dos fonemas, que, por meio de associações e inversões, faz emergir o deus que nele fala, Apolo, pedindo para si a recompensa de sua intervenção a favor dos romanos. Vejamos o desenrolar da análise desse mecanismo na voz do próprio Starobinski (1974, p. 50, grifo do autor):

#### AD MEA TEMPLA PORTATO

[...] começa por *A* - e termina por- *O*, formando o que chamo ‘um complexo anagramático’ para *Apollo*. Mas todo complexo não contém necessariamente os elementos integrais do anagrama. Este os contém, com a única inexistência de que a palavra é tratada como *APOLO* por um *l* simples:

Depois que *Ad* serviu para marcar a posição inicial do *A* - em *Apollo*, retoma-se este a do ponto de vista silábico e a passagem

Templ- *A* PO-rtato

compreende a metade de Apo-lo.

Quando o anagrama não é disperso, mas se passa no interior de um complexo restrito, e também marcado por uma ‘inicial’ e uma ‘final’ como esta, somos menos exigentes quanto à representação dos grupos: é desse ponto de vista que é preciso julgar o *L* de *templa*, embora este *L* esteja não somente em contato (do mau lado) com *APO-*, mas ainda precedido de *P* para que o *PL* lembre a sílaba *POL-*, se encontre assim rodeado de muitos sinais indicadores de seu valor.

O *o* de *portato* não poderia indicar o *o* de *Apollo* em condições normais, mas sendo terminal de complexo ao mesmo tempo que de palavra, pode-se dizer que o *o* final de *Apollo* é marcado antecipadamente por este *o*.

Seguindo os passos desse exercício de decifração proposto na leitura de Starobinski, destaco que o que mais ainda nos interessa é a relação histórica e uma certa configuração legendária, orientada sobre um fato linguístico e sua exterioridade. Estamos, portanto, bem longe de tomar essa produção linguística como um produto mágico, mas de cara a cara com a materialidade da língua como existência histórica, produzindo sentidos, criando discursos.

Isso corrobora a ideia de Saussure de que o sentido é um produto da relação combinatória de seus elementos (SAUSSURE apud STAROBINSKI, 1969, p. 6). Saussure propõe, então, um método de interpretação que se assemelha às formas de pensamento de Foucault e de Courtine, o que eu chamaria de um efeito de memória metodológico.

<sup>2</sup> Tradução minha da versão francesa de Gaston Baillet do texto original em latim. In: Tite-Live (1954, p. 29).

Saussure busca encontrar, no texto que analisa, um outro texto que dele é derivado. Da mesma maneira que Apolo, anagramaticamente, está presente no verso que faz referência a ele, mas que não traz seu nome em explícito, apresenta formas de apagamentos que constroem o discurso de certas formações e que são delas constitutivas.

O princípio da intericonicidade segue a mesma linha dos anagramas, busca historicamente outro texto que já está ali presente e não em outro lugar, que aparece de forma apagada, mas que precisa de um mecanismo material para ser decifrado, seja pelas similitudes das imagens, pela repetição de sua historicidade ou pela recuperação do arquivo memorial coletivo. Os traços que precisam ser acessados para essa decifração são apresentados por Foucault como método para a descrição dos enunciados, visando ao lugar onde o enunciado aparece, onde circula, além de considerar suas formas de sucessão, de encadeamento em grupos no quadro da ordem das descrições e das narrativas do objeto estudado. Além disso, o trabalho de Saussure remodela uma formação conceitual, que compreendo sob a lente foucaultiana nos modos de um tipo de organização, compreendendo “[...] formas de sucessão e, entre elas, as diversas disposições das séries enunciativas” (FOUCAULT, 2008, p. 63). A formação de um conceito que se encadeia a uma série está estritamente ligada aos modos de repetição nas reverberações do enunciado. É, por isso, que acredito, nessa linha, ter a noção de intericonicidade “[...] a configuração de um campo enunciativo [que] compreende, também, formas de coexistência” (FOUCAULT, 2008, p. 64); ou seja, análogo aos sentidos intrínsecos que Starobinski apresenta na materialidade linguística dos anagramas, que faz ecoar a voz de quem a enuncia, o mesmo se dá a ver no processo de (re)condução por meio da repetição de imagens e seus discursos, como veremos no desdobramento da intericonicidade<sup>3</sup>.

Portanto, independentemente de o objeto de estudo ser a língua ou a imagem, o que mobiliza a produção de sentidos é o método que se acessa para desenvolvê-lo. Por isso, aqui, muito brevemente, aproximo o ‘como’ Saussure, Foucault e Courtine trataram seus objetos de estudos. Ainda que de forma apressada, a noção de intericonicidade está espelhada na ideia de *Le texte*

*dans le texte*, discutida por Starobinski (1969), como também nas regulações de descrição do enunciado e formação dos conceitos para Foucault (2008), para quem todo enunciado tem a sua margem recheada de outros enunciados. Para finalizar, busco apenas reforçar a evidência dos elementos que trouxe no início deste texto, isto é, o papel e a repercussão da repetição, seja ela dada ou implícita, na construção da realidade e da produção dos sentidos, seja na forma da repetição não apenas de traços formais da imagem, mas, sobretudo, da repetição de seu discurso.

### **Intericonicidade: memória, imagens internas e externas**

Nesse percurso, vemos que há um deslizamento do estudo da materialidade da língua para a materialidade da imagem. Não poderia deixar de pelo menos citar que, entre essas duas instâncias, encontraremos o conceito de memória discursiva, cunhado por Jean-Jacques Courtine (2009) em sua *Análise do Discurso Político*, que trazia um modelo de língua para compreender a memória do discurso, assim definido:

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, 2009, p. 105-106, grifos do autor).

O ponto central de minha discussão que me fez chegar até aqui foi o conceito de memória discursiva, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine, estudada, inicialmente, no seio das formulações linguísticas, que pode fazer deslizar a noção de repetição, como num tobogã, para o estudo das imagens. Como disse, pensada para um modelo de língua, o conceito de memória discursiva está calcado na ideia de repetição da existência histórica nos enunciados, segundo os pressupostos foucaultianos. Essa mesma ideia é que, deslocada, está na base da noção de intericonicidade. Repito, portanto, Courtine (apud MILANEZ, 2006, p. 168):

O que eu quis fazer ao introduzir a noção de intericonicidade foi sublinhar ao mesmo tempo os caracteres discursivos da iconicidade, que eu pensei que mais que um modelo de língua, era um modelo discurso que precisava fazer referência à imagem.

<sup>3</sup> Acredito que vale ressaltar que a inserção dos aspectos em torno do Saussure dos Anagramas não aparece na fala de Jean-Jacques Courtine em seu curso em 2004-2005. Como uma noção em construção, esse tipo de asserção teórica será enunciada ao longo das aulas desse curso na Sorbonne Nouvelle. Ainda, no curso de 2010-2011, a retomada de Starobinski aparece por meio da repetição insistente da ideia de «o texto estar dentro do texto», sem realce para as questões e inter-relações que aponto ligeiramente neste texto.

A meu ver, hoje, essa noção não se limita apenas aos contornos de um ‘modelo’, mas se introduz e se alça como uma ferramenta que servirá para pensar a circulação e a propagação dos discursos por meio de um tipo específico de repetição das imagens.

Mas como as imagens poderiam se parafrasear se não estão no nível linguístico? De que maneira se daria essa repetição? Quais os mecanismos envolvidos nessa produção? Assim, as relações que implicam uma repetição das imagens serão compreendidas a partir da noção de intericonicidade, concebida por Jean-Jacques Courtine:

[...] 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, 2006, p. 168, grifo do autor).

O que tenho a ressaltar é 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. Há, assim, 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. Suporte das imagens vistas, vividas, imaginadas e sonhadas, o corpo é o *medium*, segundo Belting (2004), pelo qual armazenamos, criamos, reproduzimos e reconhecemos as imagens que povoam o nosso espaço mental.

#### Discurso e repetição no interior do objeto

Eis *As gêmeas* (Figura 1), fotografia tirada pela artista plástica carioca Graça Gama, que cedeu a imagem para este estudo. Ao lado (Figura 2), chamo a atenção para a regularidade de marcas formais por meio das linhas que sustentam a pintura. Consideremos uma linha imaginária no meio do quadro, que vai reproduzir, nos dois lados, os

mesmos tipos de verticalidade, horizontalidade e sinuosidade das linhas, na paisagem, no corpo das gêmeas e nos contornos do sofá. Contemplemos e vejamos:



Figura 1. *As Gêmeas*, Alberto Guignard, óleo sobre tela, 111 x 130, 1940 (ACERVO..., 2015a).



Figura 2. *As Gêmeas*, esboço das formas das linhas na composição da pintura (ACERVO..., 2015b).

A repetição das linhas em ambos os lados do quadro produz um efeito de duplicidade tanto pela materialidade do suporte, no caso do traçado das linhas para a composição da pintura, quanto pela materialidade discursiva, que retoma o discurso do duplo, figura fantasmagórica e sobrenatural tão difundida, sobretudo, na literatura e retomada pelo cinema. Repetir de um lado e do outro do quadro, no plano de fundo, as pequenas construções que vemos, cria uma horizontalidade que entra em consonância com a retidão do próprio corpo das gêmeas. Estas, por sua vez, repetem os mesmos gestos faciais e dos

braços. A essa altura, começamos a nos inquietar com esse tipo de repetição, que atinge seu ápice ao recitar, no modelo do encosto do sofá, as similitudes com os cabelos enrolados das gêmeas. Esse conjunto de repetição das marcas formais do quadro dá destaque para o duplo da imagem, que faz nosso olhar convergir sobre a repetibilidade do corpo e até mesmo das roupas das gêmeas. A figura das gêmeas se funde, assim, ao espaço sobre o qual elas repousam. Corpo e espaço se amalgamam, produzindo um efeito de estranhamento que não podemos apreender à primeira vista quando olhamos o quadro.

Para esta interpretação, a partir das marcas de repetibilidade internas ao quadro, tomei a experiência foucaultiana que diz respeito às formas de comparação no que refere à medida e à ordem. De um lado, esse tipo de compreensão visa à análise de uma “[...] unidade comum [...]” (FOUCAULT, 2000, p. 73), que vai tomar uma pela outra como unidades de empréstimo: a paisagem toma o corpo de empréstimo, o encosto do sofá toma o formato dos cabelos de empréstimo, sempre repetindo-os. De outro, a ordem que se estabelece

[...] sem referência a uma unidade exterior [...], descobrindo aquela que é a mais simples, em seguida aquela que é a mais próxima para que se possa aceder necessariamente, a partir daí, até as coisas mais complexas (FOUCAULT, 2000, p. 73).

É sob essa construção que se delinea um discurso do estranhamento, como prefiro chamar, em vez de me debruçar sobre a questão do duplo, a qual não poderia ao menos deixar de mencionar. Portanto, da repetibilidade dos traços formais chegamos à configuração de um tipo de série que nos coloca lado a lado com a circularidade e volta da imagem como num espelho, provocando um sentimento de estranhamento.

Para situar-me sobre essa ideia de estranhamento, gerada pela duplicidade na repetição de elementos da imagem, tomo como referência o célebre texto de Freud (1976), *O estranho*, que discutiu a estética literária e sua materialidade da língua, estabelecendo, assim, a posição de um sujeito no seio do discurso científico, primeiramente, nos domínios do inconsciente. Explico: Freud tem como fio que o estranho se constitui daquilo que é, ao mesmo tempo, novo e familiar, sem dicotimizá-los, ou seja, toma o que está oculto e o que é conhecido como constitutivo. Para tanto, dedica-se a um estudo sobre o léxico *unheimlich* e *heimlich*, porém, ao discutir os significados atribuídos a um *corpus* bastante significativo dessas palavras em diversas

línguas, desloca-se para a compreensão das propriedades que produzem a sensação de estranho. Aqui, deixa a materialidade da língua, tomada também na análise do conto *O homem de areia* de E. T. Hoffmann, para pensar as imagens inconscientes que suscitam e configuram a ambivalência da construção da sensação do estranho. Obviamente não vou reduzir a significação dessas imagens às ideias de castração, por exemplo, mas, certamente, buscar qual é a ordem que regula esse sentimento de estranho, marcado pela agradabilidade do familiar e sua sombra, que opaciza significados e os coloca fora da nossa vista.

Da corrente da produção desse conhecimento no domínio do inconsciente verte um fluxo que nos faz desembocar em uma questão compreendida em sua extensão discursiva como a ideia do novo e do familiar como discurso. A voz de Foucault (2003, p. 26) ecoa novamente dessas águas ao dizer que “[...] o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Analogamente, o familiar é o que é dito e o conhecemos bem, mas o novo é o produto de algo que estava oculto e que aparecerá de forma a nos espantar. Desde que Foucault trabalha com o conceito de enunciado, obviamente, não devemos entender que ‘dito’ se refere ao que é falado, mas também ao que é escrito, lido, visto, imaginado, intuído e sonhado. Nessa visada, saímos do estudo inconsciente-linguístico de Freud para configurar um quadro enunciativo, no qual a imagem de *As gêmeas* constitui um canteiro discursivo com a generalidade do não verbal e com a especificidade de uma pintura.

### Materialidades e campo de antecipação

Que estranha similitude, que olhares atravessados e desconfiados lançamos a esse breve conjunto de dissonâncias que não seja a própria desarmonia da relação dentro dos principais elementos do quadro? São todas materialidades conhecidas e bem familiares, mas que, em um curso interno na rede de sentidos dentro do quadro, deslocam o nosso olhar do que é previsto para a ruptura dos sentidos, em oposição, contradição ou analogias que chegam a ser fantásticas, levando a um lugar desconhecido, pois organizados de uma maneira estranha aos nossos olhos. Essa morfologia icônica singular provoca princípios que evidenciam uma teatralização do corpo, ou seja, um corpo calculado para surpreender, ritmado em seus gestos, harmonizado estranhamente com o espaço que dá seus contornos sinistros e obscuros. Esse teatro do corpo controlado por suas cores, linhas, tamanho, espessura, disposição acena para um tipo de desregramento da ordem do sentimento da familiaridade, justamente porque é regrado pela ordem

do olhar do pintor, exigindo de nós, expectadores de seu espetáculo, a obediência de seu pincel.

E de que maneira se construiu essa sequência discursiva em torno do estranho? É exatamente aí que reside a nossa questão dentro da análise do discurso, que se torna possível somente porque os discursos são repetidos por meio de um conjunto de marcas formais. Nesse caso, esse conjunto foi trazido à tona pela seleção de linhas de composição da imagem, por meio de um campo de antecipação de um domínio, que esclarece e que determina, não como uma forma de previsão do futuro, mas antes como designação de materialidades que apontam para um certo tipo de regularidades discursivas dadas pelas marcas formais do objeto estudado, tendo no centro suas regras de formação e o seu *a priori* histórico. Dessa maneira, esse tipo de composição pode ser visto por meio de materialidades, cuja existência material histórica pode ser recuperada por meio do entrelaçamento, da associação e do reagrupamento de seus traços.

De qualquer maneira, a problemática também não vai se reduzir apenas a essas marcas formais, ela engloba a produção discursiva que fala antes, depois e até mesmo de maneira independente de quem enuncia. Dessa feita, emergem os posicionamentos sócio-históricos que cruzam as tintas do pintor na tela. Por isso, para compreender a obra em sua unidade e dispersão discursiva, não é possível se apegar à enunciação icônica do pintor ou, até mesmo, a sua própria vida. O discurso, como sabemos, não tem uma fonte original e, no caso da tela observada, é justamente a repetição das marcas, que nela se repetem, mesclando-se ou distanciando-se umas das outras, que alavanca uma simetria das formas em desarmonia com nosso olhar, constituindo um lugar para a existência de materialidades que fazem deflagrar as marcas discursivas de um estranhamento.

Sem exaustividade, essas são algumas considerações que, na maioria das vezes, se limitam às margens interiores do quadro. Sabemos, entretanto, que a rede de significados pode ali dentro se iniciar, mas de forma alguma nela se encerraria. Nesse sentido, cabe-nos agora detalhar a questão da repetição e seus laços com a memória; digo detalhar porque não pude impedir que ela vazasse durante a análise, pois a memória mesma, sob a forma da repetição, é intrínseca à imagem e será ela que iluminará a produção do estranhamento de *As gêmeas*.

#### **Discurso e repetição na exterioridade do objeto: intericonicidade e corpo**

Que discursos povoariam, ainda, a imagem de 'As gêmeas'? Essa imagem perturba o nosso arquivo histórico mental de imagens e vai fazer aparecer algo que está além dos próprios contornos do quadro.

Fará surgir imagens que povoam a cultura visual das imagens vistas e que foram colocadas em circulação pela mídia impressa e televisiva dentro de um determinado período e que acabaram por compor o nosso DNA de imagens. A imagem como um componente constitutivo de nossos tecidos corporais faz de nosso corpo uma 'mídia viva' (BELTING, 2006, s/p), uma mídia ambulante com um arcabouço de imagens que a projeta diretamente em tudo que vemos, ouvimos, tocamos, enfim, vivemos, retrçando o curso das imagens vistas em uma pequena história do dia a dia.

Em meio ao turbilhão de imagens que podem ser sugeridas e lembradas, seguindo as exterioridades e interioridades imagéticas desencadeadas por *As gêmeas*, gostaria de selecionar três imagens que fazem aparecer elementos recorrentes e regulares, encontrados nessa tela, alargando o campo do discurso do estranhamento que se materializa em nós em forma de sentimento.

Essas três imagens (Figuras 3, 4 e 5) permitem que seja possível construir e agregar sentidos, acessando um material histórico dado pela repetição e sua memória coletiva em torno do imaginário sobre os gêmeos, além do caráter sinistro de sua duplicidade, se compreendermos esta extensão no campo da anormalidade e da monstruosidade, mesmo que a partir de um tempo específico no século XIX. Obviamente, essas imagens são capturadas dentro de um esquema de dispersão de imagens presentes em forma de ecos de nossa cultura, caracterizando um discurso de deslocamento no tempo e no espaço em relação ao nosso objeto de partida. Isso é possível desde que tenhamos em mente que estamos lidando com essas imagens dentro de um sistema de outras formações, abrindo caminhos para outros tipos de organização e materialidade imagética.



**Figura 3.** Irmãos Tocci (ACERVO..., 2015c).



Figura 4. Chang e Eng Bunker (ACERVO..., 2015d).



Figura 5. As gêmeas em *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, 1980 (ACERVO..., 2015e).

O entrecruzamento de *As gêmeas* com a Figura 3, que mostra os irmãos Tocci – gêmeos siameses que percorreram as feiras da Europa no século XVIII, no interior de um quadro de espetacularização do corpo anormal com vistas a fomentar uma indústria do divertimento –, tem sua regularidade de sentido na derivação da história de um corpo tomado como monstruoso. Os irmãos Tocci, da mesma maneira que a Figura 4, apresentando os irmãos Chang e Eng Bunker, faziam parte dos chamados fenômenos vivos, como nos explica Courtine (2008) em sua *História do Corpo*, que viviam de esquina em esquina, de tablado em tablado, sob o olhar de curiosos em um uma época em que as deformidades humanas ainda sofriam objeções morais e os indivíduos não haviam se sensibilizado para questões como a deficiência. A curiosidade que regia esses encontros entre espectador e atores, hoje, é análoga a nossa

posição diante de *As gêmeas*: um espetáculo sinistro em que a produção de sentido é organizada reciprocamente entre quem olha a imagem e a imagem que é olhada. Certamente, estamos diante de sistemas configurados em universos e tempos diferentes, mas a compatibilidade entre essas imagens pode aqui ser compreendida em seu “[...] domínio de atualidade [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 67), ou seja, um certo tipo de material histórico (aqui, o imagético) com características históricas definidas no campo das sensibilidades, que passa por um processo para se reinscrever na história, momento em que promoverá sua reistorização, por meio de sequências discursivas que se citam. Em outras palavras, essas duas imagens são extensões históricas que criam um encadeamento seriado de imagens em torno de um acontecimento (a curiosidade como divertimento e suas sensibilidades), pontuando um determinado elemento (a deformidade humana como espetáculo), produzindo um efeito de atualidade que é o resultado dos efeitos de memória reverberados pela própria irrupção do acontecimento, que coloca, seja em forma de repetição, contraste ou refutação, uma série de imagens. Esses fatos em particular é que produzem um domínio de atualidade que existe e circula na memória coletiva das imagens de nosso tempo.

Quando reaproximo a produção do discurso de estranhamento de *As gêmeas* de fatos que percorreram os séculos passados, como no caso dos fenômenos vivos, talvez os apagamentos e as reinscrições históricas possam parecer não tão evidentes quanto se eu trouxesse à baila uma imagem fílmica, que hoje em dia parece ter a força de produzir um memorial coletivo e pessoal mais bem determinado. Tomemos, como exemplo, então, a imagem das gêmeas no filme de horror *O iluminado* (2015d), de Stanley Kubrick, na Figura 5. A elucidação das imagens retoma a sua modalidade de existência, cujo reconhecimento não está na imagem em si, mas na série de imagens da qual ela participa quando podemos fechar nossos olhos e vislumbrar um arsenal de imagens fabricadas pela mídia. Essas imagens se instalaram em nosso corpo, criando uma série descontínua e dispersa de imagens, muitas vezes fluidas, que, apesar disso e por causa disso, constituem os sentidos para um objeto.

*O iluminado* ganha as telas em 1980, portanto, há trinta anos essas imagens circulam midiaticamente, produzindo intervenções que configuram um campo do estranhamento em direção ao horror. As gêmeas do filme *O iluminado* são uma imagem sobrenatural

vista por um garoto, Danny, ao longo do filme. Danny é filho de Wendy e Jack. Jack é um escritor que aceita cuidar de um hotel que fica fechado no inverno. O hotel é marcado por uma história de assassinato de uma família pelo seu vigilante. Com o passar do tempo, Jack assume as atitudes do assassino e tenta matar sua família. Danny tem o dom da premonição e as gêmeas que vê parecem ser as filhas assassinadas do casal que tinha morado no hotel. Elas aparecem repetidamente. Essa é uma imagem célebre do filme, dentre outras, seguida de uma enxurrada de sangue que vaza por uma grande porta de dupla abertura do hotel. A cena das gêmeas em *O iluminado* está sempre associada a muito sangue e ambiência de horror. Essas são as ligações de um tipo de estranhamento, vinda pelo viés do sobrenatural, voltada à produção de horror, dentro do próprio filme. Outro tipo de memória compartilhada é que o filme está baseado no livro homônimo de Stephen King, mestre do horror, mundialmente conhecido, noção a qual uma certa coletividade toma como fato dado.

O sentido de estranhamento que se aglutina às imagens das gêmeas em *O iluminado* para *As gêmeas* de Guignard faz parte de um mecanismo que faz repetir imagens que estão na memória coletiva e são modalidades de existência dos enunciados enquanto imagens externas na mesma medida que um suporte memorial interno, o corpo, o nosso corpo, que é o *médium* do suporte e da produção dessas imagens. *Grosso modo*, as imagens pertencem a cadeias genealógicas que se situam no interior de nós mesmos, alicerçadas ao mesmo tempo em imagens históricas e pessoais. Jean-Jacques Courtine, em seu curso de 2010-2011 na Sorbonne Nouvelle, explica que as imagens pertencem, de alguma maneira, a uma família de imagens que buscamos reconstituir para construir certos sentidos. Ao escolher a palavra família, o estudioso insere as imagens em uma genealogia, como no interior de uma árvore genealógica na qual as gerações são marcadas por laços que incluem a realidade dos nomes e seus laços de sangue. Assim, da mesma maneira que a história dos laços de uma família, a produção de imagens também tem suas raízes fecundas.

Como podemos observar, a descrição da possibilidade de aparecimento de imagens suplementares, tanto internas como externas, é indissociável tanto da difusão quanto da circulação de uma rede de imagens que vem de natureza diversa: da repetição, da memória, do corpo. Essas imagens podem se relacionar a um momento anterior ou posterior de uma imagem x. Em ambos os casos, o que teremos é a composição do quadro

de um domínio de atualidade que se alicerça sobre o acontecimento discursivo que ele produz. É sobre essa problematização que também se constrói o conceito de intericonicidade.

O que faz com que eu tenha escolhido essas três imagens para a constituição de um domínio de atualidade que nos leva a um discurso do estranhamento? Por que essas imagens e não outras? Essas relações teriam sido por acaso? Essa seria somente uma posição própria, destacando uma singularidade de minha interpretação sobre a imagem em questão? Ainda que esteja tentado a tomar esse lado da personalização de uma análise, nesse caso, como analista, devo considerar os quadros que configuram as memórias das imagens que eu trouxe.

### Considerações finais: três pontos

Retomo o fio da meada pelo fim em contagem regressiva. Três, busquei no passado o lugar de uma lembrança que trouxe memórias vizinhas e repetições da tela de Guignard, situando e possibilitando que elas sejam localizadas historicamente. Isso determina minha posição enquanto analista diante da história e acaba por identificar a grandeza e a intensidade de certas imagens para um determinado sujeito em um momento específico da história. Sabemos muito bem que é o lugar da posição de nosso olhar que constrói o sentido do objeto. Além disso, compreendemos que o analista como sujeito se constitui por meio de sua delicada transvisão entre uma vida particular e seu vínculo com uma história cotidiana ou ainda, se quiserem, entre uma suposta liberdade e suas formas de coações históricas. Portanto, o olhar do analista nunca será uma posição individual, visto que está enredado pelas tramas históricas e discursivas do tempo do qual faz parte, da sociedade que o conduz e dos traços que o compõem enquanto sujeito. Isso quer dizer que assumir que o sentido pode estar no sujeito da interpretação é considerar um lugar original, posição que não está em consonância com as nervuras e as dobras da história que constituem o memorial de imagens que circulam fora e dentro dos sujeitos. Dois, a imagem da qual falo aqui diz respeito a uma arqueologia das imagens e está estritamente, diretamente ligada à noção de sujeito pelo viés foucaultiano, considerando que as imagens compõem domínios visuais em seu interior e em sua exterioridade histórica, inscrevendo-se e ocupando lugar em nosso arquivo memorial de imagens, portanto, em nosso corpo. Um, tomo a imagem como objeto de escavação arqueológica, buscando seus extratos históricos a partir do próprio sujeito. Esse tipo de movimento constitui a noção de

intericonicidade, ao mesmo tempo em que os traços de repetição das imagens, seus domínios de antecipação/atualidade, para a repetição e atualização dos discursos.

Para finalizar, pensar a repetição e o desdobramento das imagens na história é se debruçar sobre a intericonicidade e a simultaneidade das imagens que nos configuram enquanto sujeitos historicamente orientados no quadro de uma ‘arqueologia do imaginário’, como frisou Courtine em seu último curso sobre as imagens e o discurso em 2011 na Sorbonne Nouvelle - Paris 3, momento de sua aposentadoria, mas não final de suas discussões, que prosseguem como Professor em *European Studies* na *University of Auckland*, na Nova Zelândia.

### Referências

- ACERVO do Banco de Imagens do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco. **As Gêmeas, Alberto Guignard, óleo sobre tela, 111 x 130, 1940.** Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0B2oYPoC5i9XnYlQxnb16d3dGMkk>>. Acesso em: 5 jun. 2015a.
- ACERVO do Banco de Imagens do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco. **As Gêmeas, esboço das formas das linhas na composição da pintura.** Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0B2oYPoC5i9Xnc3VqbW9xLTAyLXM>>. Acesso em: 5 jun. 2015b.
- ACERVO do Banco de Imagens do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco. **Irmãos Tocchi.** Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0B2oYPoC5i9XnYlhKSk9UaU8wU00>>. Acesso em: 5 jun. 2015c.
- ACERVO do Banco de Imagens do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco. **As gêmeas em O Iluminado, de Stanley Kubrick, 1980.** Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0B2oYPoC5i9Xnd2xYM2VPM3ZBM0U>>. Acesso em: 5 jun. 2015d.
- ACERVO do Banco de Imagens do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco. **Chang e Eng Bunker.** Disponível em <<https://drive.google.com/open?id=0B2oYPoC5i9Xnd2xYM2VPM3ZBM0U>>. Acesso em: 5 jun. 2015e.
- BELTING, H. **Pour une anthropologie des images.** Trad. Jean Torrent. Paris: Gallimard, 2004.
- BELTING, H. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghrebh**, n. 1, n 8, s/p, 2006.
- COURTINE, J.-J.; MARANDIN, J.-M. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Ed.). **Matérialités discursives.** Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 21-33.
- COURTINE, J.-J. O corpo anormal. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Ed.). **História do corpo.** As mutações do olhar (o século XX). Trad. e rev. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 253-340.
- COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos.** São Carlos: EDUFSCAR, 2009.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, S. **O estranho.** Edição Standard das Obras Completas de S. Freud, vol. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LEROY, M.; STAROBINSKI, J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. In: **Revue belge de philologie et d'histoire.** Année 1974. Volume 52, p. 659-660.
- MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago. In: NAVARRO, P. (Org.). **Texto e discurso.** São Carlos: Claraluz, 2006. p. 153-179.
- PÊCHEUX, M. Ouverture du colloque. In: CONEIN, B.; COURTINE, J.-J.; GADET, F.; MARANDIN, J.-M.; PÊCHEUX, M. (Ed.). **Matérialités discursives.** Nanterre: Université Paris X; Lille: Presses universitaires de Lille, 1981. p. 15-18.
- STAROBINSKI, J. Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure. **Tel Quel Science/Littérature**, v. 1, n. 37, p. 3-33, 1969.
- STAROBINSKI, J. **Les mots sous les mots.** Paris: Gallimard, 1971.
- STAROBINSKI, J. **As palavras sob as palavras.** Os anagramas de Ferdinand de Saussure. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TITE-LIVE. **Histoire romaine.** Tome V. Livre V. Traduit par Gaston Baillet. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1954.

Received on January 15, 2015.

Accepted on April 28, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.