

5 - As imagens de arte no seio da semiologia e da história

Renan Belmonte Mazzola

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MAZZOLA, RB. As imagens de arte no seio da semiologia e da história. In: *O cânone visual: as belas-artes em discurso* [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 151-179. ISBN 978-85-7983-671-8. Available from: doi: [10.7476/9788579836718](https://doi.org/10.7476/9788579836718). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/staff/book/id/bywgd/attachs/9788579836718.epub>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

5

AS IMAGENS DE ARTE NO SEIO DA SEMIOLOGIA E DA HISTÓRIA

A história da análise do discurso, tanto no território francês como no brasileiro, é atravessada pelas reformulações de sua teoria. Nessa história, não só os conceitos foram revisitados, mas também as materialidades que atribuem forma aos discursos. O olhar que considera as diversas formas materiais sob as quais pululam os discursos permite vislumbrar, como alguém diante de um panorama, como os sentidos estruturam-se e articulam-se.

O debate acerca da existência de categorias analíticas que permitam a descrição e interpretação das materialidades não verbais a partir da teoria discursiva francesa, derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux e das contribuições de Michel Foucault, tem se intensificado nas últimas décadas por conta do papel que as mídias desempenham na veiculação de informações. Os enunciados que circulam por meio da convergência das mídias têm uma multiplicidade de formas: verbais, não verbais, sonoras, sincrética etc. Uma possibilidade de abordagem dos sentidos cujas substâncias não são exclusivamente linguísticas mostra-se por meio do diálogo entre a análise do discurso e as teorias semiológicas. Não se trata de trabalhar com esses dois domínios separadamente, mas de problematizar a natureza dos objetos sincréticos que se encontram presentes nos *corpora* em análise do discurso.

Nesse sentido, recorreremos a três autores cujos trabalhos esboçam métodos de análise semiológica que podem nortear uma abordagem discursiva para enunciados não verbais e sincréticos que nos interpelam em nossa contemporaneidade – são eles: Roland Barthes (1977; 1990), Carlo Ginzburg (2003), e Jean-Jacques Courtine (1987a; 1987b; 1989; 1990; 1991a; 1991b; 1995; 2008). A partir deles, poderemos compreender melhor quais são os princípios semiológicos¹ e de que forma a semiologia presente em seus trabalhos pode contribuir com a análise discursiva dos signos existentes no seio da vida social.

Roland Barthes e a fotografia

A obra póstuma de Barthes, intitulada *O óbvio e o obtuso*, constitui, na prática, um volume de ensaios críticos essencialmente centrados naquilo a que se poderá chamar “estética do visível”: a fotografia, o cinema, o teatro, a pintura e a música têm aqui lugar de relevo. Em seu ensaio “A mensagem fotográfica”, componente dessa obra, Barthes propõe um método de análise da fotografia jornalística. Ao descrever a natureza distinta de signos que integram uma composição significativa, Barthes (1990) utiliza categorias analíticas que podem nos auxiliar no momento em que nos deparamos com objetos sincréticos. Para ele, o fotojornalismo possui uma estrutura bipartida, isto é, que articula o verbal com o não verbal:

1 Sublinhamos que esses autores trabalham com diferentes princípios semiológicos. R. Barthes é o semiólogo dos mitos, da fotografia e do cinema; em seus trabalhos se percebe muito fortemente a influência saussuriana. Em C. Ginzburg, encontra-se uma semiologia dos traços, rastros e vestígios que determinam o pensamento de Morelli, na atribuição de autoria a uma pintura; de Holmes, na solução de um crime; e de Freud, quando define o inconsciente. Entre a tradição de F. de Saussure e aquela explicitada por C. Ginzburg, J.-J. Courtine diz optar pela tradição de Sherlock Holmes.

É evidente que, mesmo sob a ótica de uma análise puramente imanente, a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda fotografia jornalística. A totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais linguística); essas duas estruturas [...] não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes. (Barthes, 1990, p.12)

Ainda que, nesse ensaio, seja nítida a influência de Roman Jakobson e de sua teoria da comunicação, podemos depreender apontamentos importantes para a análise de um conjunto significativo composto por substâncias – de expressão (Hjelmslev, 1975) – verbais (grafemas) e não verbais (traços, cores, matizes, superfícies) que, embora contribuam conjuntamente para a significação, devem ser consideradas separadamente no momento da análise. A influência de Jakobson pode ser observada logo nas primeiras linhas do ensaio de Barthes (1990, p.11): “A fotografia jornalística é uma mensagem e, como tal, é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor.”

Barthes parte do senso comum para descrever o conteúdo da mensagem fotográfica, problematizando a hipótese de que a imagem fotográfica seria uma mensagem sem código:

O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. [...] Entre o objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (Barthes, 1990, p.12)

Nesse sentido, aparentemente, vêm à nossa mente outras modalidades de mensagens sem código: desenhos, pintura, cinema, teatro – pois são, à primeira vista, reproduções analógicas da realidade.

Contudo, de acordo com Barthes (1990, p.13), “cada uma dessas mensagens desenvolve uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama o *estilo* da reprodução: trata-se de um sentido segundo”. Esse sentido segundo refere-se à posição da câmera fotográfica, à focalização, à disposição dos objetos, ao enquadramento etc. Esses sentidos são construídos com a ajuda de técnicas que envolvem a prática de fotografar:

Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada* que é o próprio *analogon* e uma mensagem *conotada* que é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ela pensa. (Barthes, 1990, p.13)

Essa reflexão de Barthes também se estende ao desenho, gravura ou cena gravada. A divisão do processo de significação em dois momentos (denotativo e conotativo) revela como Barthes apropriou-se de mecanismos inicialmente pensados para o signo linguístico e estende-os para as materialidades não verbais. Essencialmente, o processo de denotação tratava da percepção superficial e o processo de conotação continha as mitologias, como ele chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões. Os conjuntos ideológicos veiculados pelo processo de conotação eram às vezes absorvidos despercebidamente, o que possibilitava e tornava viável o uso de veículos de comunicação para a persuasão. Segundo Barthes (1990, p.14), “o paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a ‘arte’ ou tratamento, ou a ‘escritura’, ou a retórica da fotografia)”.

Sabemos que a fotografia jornalística sempre vem acompanhada de texto, ora sob a forma de legenda, ora sob a forma de título, ora em seu entorno. Para Barthes (1990, p.20), “o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, ‘insuflar-lhe’ um ou vários significados segundos”. Essa situação revela uma inversão histórica: não é mais a imagem que ilustra a palavra, mas a

palavra é que sublima, patetiza ou racionaliza a imagem.² A conotação, na imagem, não é nem natural nem artificial: é histórica (ou cultural).

Resta, então, uma pergunta complementar feita por Barthes: qual é o sentido do olhar na leitura de uma imagem ou de uma fotografia?

Como lemos uma fotografia? O que percebemos? Em que ordem, segundo que itinerário? Se, segundo certas hipóteses de Bruner e Piaget, não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no exato momento em que é percebida; ou, melhor ainda: só é percebida se verbalizada (ou, segundo a hipótese de G. Cohen-Séat sobre a percepção fílmica, se a verbalização é lenta, há desordem de percepção, interrogação, angústia do sujeito, traumatismo). (Barthes, 1990, p.22)

O questionamento acima permite problematizar a noção de “denotação pura” na análise de uma fotografia ou de uma imagem. Por esse motivo, Barthes sugere chamar conotação perceptiva (referente à denotação e à percepção inicial) e conotação cognitiva (referente a outros métodos de conotação, seus sentidos segundos), já que a percepção de algo deve necessariamente passar pelo sistema conotativo da língua (uma metalinguagem interior). Esse ensaio, escrito em 1961, mostra-nos como a fotografia se desenvolve sob a forma de um paradoxo, “ que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte ‘mecânica’ na mais social das instituições” (Barthes, 1990, p.25).

“A retórica da imagem”, presente no mesmo livro mencionado, foi escrito em 1964. Nesse ensaio, Barthes busca compreender como o sentido chega à imagem e onde ele termina; e, se termina,

2 Na esteira dessa reflexão, Barthes (1990) nega que sejamos, hoje, a civilização da imagem. Ele afirma que, pelo contrário, somos a civilização da palavra. Não há imagem (sobretudo nas propagandas das vias públicas e no fotojornalismo) cuja existência se dê sem palavras, seja para intitulá-la, seja para descrevê-la, seja para interpretá-la.

o que existe além dele. Para tanto, sua metodologia consiste em “submeter a imagem a uma análise espectral das mensagens que pode conter” (Barthes, 1990, p.27). Assim, o autor promete “facilitar” nosso trabalho, tomando como objeto apenas a imagem publicitária, alegando que, em publicidade, a significação da imagem é certamente intencional. Elege, então, uma publicidade *Panzani* – marca de uma empresa fabricante de massas para macarrão. Inicialmente, Barthes (1990) nos diz que a publicidade contém três mensagens diferentes, são elas: a) uma mensagem linguística (a marca da empresa francesa *Panzani*); b) uma mensagem icônica codificada (construída, tratada, composição dos elementos); e c) uma mensagem icônica não codificada (perceptiva). De imediato, a análise dessa publicidade segmenta as diversas naturezas dos signos, como mencionado. Barthes opera uma separação entre denotação, conotação e suas articulações com a mensagem linguística. O que devemos destacar aqui, contudo, é como essa análise semiológica utiliza-se de categorias de classificação do verbo, haja vista o emprego dos termos “conotação”, “denotação”, “mensagem”; e, mais especificamente nesse ensaio, empregam-se os termos “lexia” e “léxico” para referir-se a uma ou mais imagens. O próprio título desse ensaio nos remete ao mecanismo “retórico” presente nas imagens. Explica-nos Barthes (1990, p.38, grifo do autor):

a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes. O que vem a ser um léxico? É uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas de técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem [...]. Há, em cada pessoa, uma coexistência de léxicos; o número e a identidade desses léxicos formam o *ideoleto* de cada um.

A partir desses estudos, somos confrontados com a seguinte questão: uma teoria semiológica derivada de mecanismos construídos inicialmente para a descrição de enunciados linguísticos é adequada para a descrição e interpretação da materialidade não verbal? E como a teoria barthesiana auxilia a análise do discurso na maneira

como ela lida com os elementos sócio-históricos presentes na circulação dessas materialidades? Sabemos que a ordem da língua serve de modelo e de obstáculo para o desenvolvimento das teorias semiológicas. A língua fornece o molde para a análise semiológica, embora essa análise deva ultrapassá-lo, ir além dele. O paradoxo presente nos estudos semiológicos, portanto, consiste em precisar da língua, e, ao mesmo tempo, dever superá-la.

Em *Elementos de semiologia*, Barthes mostra-se empenhado em problematizar a estrutura semiológica. Tendo em vista que a semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, Barthes (1977, p.11) alerta para o fato de que “o desenvolvimento das comunicações de massa dá hoje uma grande atualidade a esse campo imenso da significação.” Imagens, cinema, gestos, reações, músicas, sons; substâncias complexas encontradas em ritos, protocolos, celebrações, compõem sistemas de significação – mesmo que não constituam, necessariamente, linguagens. Segundo Barthes (1977, p.12), “qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem”. Esse atravessamento operado pela linguagem nos sistemas de significação incentiva a seguinte reflexão:

É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso. (Barthes, 1977, p.13, grifo do autor)

Para Barthes (1977), as mensagens icônicas encontram-se em uma relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua. Ora, se o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem,³ observa-se um terreno comum entre os sistemas

3 Essa linguagem, explica Barthes (1977, p.12), “não é exatamente a dos linguistas: é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais os monemas ou os fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela.” Aqui, aven-

de signos e os atravessamentos discursivos. Na esteira dessa reflexão, é possível que o diálogo entre a semiologia e a análise do discurso possa ser traçado. Barthes (1977, p.13-14) nos diz, contudo, que

os *Elementos* aqui apresentados não têm outro objetivo que não seja tirar da Linguística os conceitos analíticos a respeito dos quais se pensa *a priori* serem suficientemente gerais para permitir a preparação da pesquisa semiológica. Não conjecturamos, ao reuni-los, se subsistirão intactos no decurso da pesquisa; nem se a Semiologia deverá sempre seguir estreitamente o método linguístico.

Em seus trabalhos, Barthes foi além das poucas páginas deixadas por Saussure (2002) a propósito dos estudos semiológicos. Vejamos a imagem *Man Ray* (disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c40knM/rnyR7R8>>), uma fotografia de arte que não é nem derivada do jornalismo, nem da publicidade, mas que permite estabelecer relações com as categorias que vimos comentando até aqui, e com as reflexões presentes em *A câmara clara*. Sem perder de vista que Barthes (1990) opera uma separação entre denotação, conotação e suas articulações com a mensagem linguística no tratamento da fotografia, empreendemos a seguinte análise segundo as categorias barthesianas:

- i. *A mensagem linguística*. *O violino de Ingres (Le violon d'Ingres)* é o título da fotografia. *Man Ray 1924* é a assinatura. O texto conota a imagem, atribui-lhe um sentido que vai além da mensagem denotada da fotografia, inscreve-na na história e na cultura, ativa a região do interdiscurso em que Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) habita: as artes plásticas. Sem essa indicação presente linguisticamente no título, a relação com Ingres seria indireta, relegada a espíritos que talvez encontrassem semelhanças entre a modelo do fotógrafo e as modelos do pintor.

tamos a hipótese de que ocorre um encontro ou uma articulação entre o objeto da semiologia e o objeto da análise do discurso.

- ii. *A mensagem icônica perceptiva.* O que nos mostra a fotografia na dimensão de sua denotação? Uma mulher, sentada de costas para o fotógrafo e para o espectador, esboça um leve movimento de cabeça; porta somente um turbante, um brinco e o que parece ser um fino tecido que evita o contato com a superfície das coisas. Ela parece ter ouvidos de violino desenhados nas costas. No limite, percebemos a sensualidade gerada a partir da nudez e da comparação das curvas do corpo com a forma de um violino. Mas essa é uma fotografia de arte, a dimensão conotativa desempenha um papel essencial na produção do sentido.
- iii. *A mensagem icônica conotada.* Em função do título e da assinatura, essa fotografia apresenta lugares definidos onde procura ancorar-se: na precisão absoluta de Ingres e no surrealismo fotográfico de seu tempo. Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237) afirma que “Man Ray, grande admirador do artista neoclássico J. A. D. Ingres, criou esta, que é uma de suas mais famosas fotografias, inspirando-se nos nus do pintor francês.” Ingres atualiza-se na fotografia de Ray através da posição corporal, do corpo nu, da expressão facial e do uso do turbante. Este pintor francês, discípulo de J. L. David (1748-1825) é um dos principais artistas conservadores – isto é, defensor da estética da Antiguidade Clássica – do século XIX francês, opondo-se à grande revolução pictórica que acontecerá em três ondas, como vimos.

Duas, ao menos, são as referências de M. Ray: são as imagens *Banhista de Valpinçon* (disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bather-known-valpincon-bather>>) e *O banho turco* (disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>>). Nessas obras apontadas por *O Violino de Ingres*,⁴ observamos a *perfection glacée* pela qual o pintor francês era reconhecido.

4 “O título original, *Le violon d’Ingres*, é um jogo de palavras com a expressão francesa “mania” (*violon d’Ingres*), que derivou do entusiasmo de Ingres pelo violino e sua insistência em tocá-lo quando vinham ver suas pinturas. Ao transformar sua musa e amante Alice Prin numa odalisca como as de Ingres, e

Segundo Gombrich (2001, p.504, trad. nossa), “compreendemos que muitos artistas tenham sido seduzidos por essa técnica infalível e impressionados pela personalidade de Ingres, mesmo quando eles não compartilhavam de suas ideias.”⁵ A conotação da fotografia de Ray funciona justamente no saber cultural acumulado pela sociedade, sobretudo porque é classificada como fotografia de arte.⁶ A esfera histórico-cultural é ao mesmo tempo a origem e o destino da obra de Ray. Considerando ainda a fotografia de arte de Man Ray sob a ótica de *A câmara clara*, temos:

- i. *Operator*. É o fotógrafo, o americano Man Ray, atuante no dadaísmo em Nova York, e depois no surrealismo francês. Além de fotógrafo foi pintor e produtor de filmes. Cabe ao *operator* – através do pequeno furo da *camera obscura* – olhar, limitar, enquadrar e colocar em perspectiva o que se quer captar;
- ii. *Spectator*. Somos nós. É quem interroga a fotografia, como fez Barthes (1980, p.33, trad. nossa): “A desordem que desde os primeiros passos eu tinha constatado na Fotografia, todas as práticas e todos os sujeitos misturados, eu a encontrava nas fotos do *Spectator* que eu era e que gostaria agora de interrogar”;⁷
- iii. *Spectrum*. Aquele ou aquilo que é fotografado, o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro. Na fotografia, sa-

depois num violino, Man Ray talvez faça da forma feminina seu próprio *violon d’Ingres*.” Bracegirdle apud Hacking (2012, p. 237).

5 On comprend que beaucoup d’artistes aient été séduits par cette technique infaillible et impressionnés par la personnalité d’Ingres, même quand ils ne partageaient pas ses idées.

6 Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p. 237), “a foto foi publicada em 1924 no periódico francês *Littérature* (Literatura, 1919-1924). André Breton, o editor da revista, conservou a fotografia original em sua coleção. Agora está na coleção nacional francesa em Paris. Todas as outras cópias do tema que foram localizadas parecem ter sido feitas de um negativo copiado.”

7 Le désordre que dès le premier pas j’avais constaté dans la Photographie, toutes pratiques et tous sujets mêlés, je le retrouvais dans les photos du *Spectator* que j’étais et que je voulais maintenant interroger.

bemos que a modelo é Alice Prin, conhecida como Kiki de Montparnasse (Hacking, 2012), musa e amante de Rey, o *operator*. Nela, Prin está nua, de costas, portando um turbante, com ouvidos de violino desenhados sobre suas costas.

Duas outras categorias são definidas por Barthes, mas estas se encontram em uma outra ordem de relações: o *studium* e o *punctum*. É por meio do *studium* que podemos enxergar a referência aos quadros orientalistas de J. A. D. Ingres. Por meio dele, a posição corporal, o turbante, a nudez, a sensualidade, os ouvidos de violino, e suas articulações com o título da fotografia, buscam na obra do pintor francês a memória. O turbante, além de ocultar a identidade da modelo e auxiliar no processo de abstração (Hacking, 2012), remete às mulheres nuas com turbantes presentes em *Banhista de Valpinçon* (1808) e *Banho turco* (1859-1863).

É por meio do *studium* que eu me interesso por muitas fotografias, seja recebendo-as como testemunhos políticos, seja apreciando-as como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que eu participo das figuras, das expressões, dos gestos, das decorações, das ações.⁸ (Barthes, 1980, p.48, trad. nossa)

A conotação está presente no *studium*, afirma Barthes. Nessa perspectiva, o *spectator* pode recuperar os fios da memória arranjados a seu modo pelo *operator* por meio do *spectrum*. Para Barthes (1980, p.50-51, trad. nossa), “Reconhecer o *studium* é fatalmente reencontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com

8 C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

elas, [...] pois a cultura (de onde emerge o *studium*) é um contrato firmado entre os criadores e os consumidores.”⁹

O *punctum*, por sua vez, vem desestabilizar o *studium*. “Desta vez, não sou eu quem vai procurá-lo (como invisto minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me picar.”¹⁰ (Barthes, 1980, p.49, trad. nossa). Na fotografia de Rey, essa pequena picada, essa pequena flecha que parte da cena e vem nos atingir são os ouvidos de violino desenhados nas costas nuas de Prin. Como eles foram parar ali? Com que efeito se conseguiu isso? Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237), “Man Ray pintou os ouvidos de um violino à mão na impressão, provocando uma perfuração surrealista do corpo. Não é um retrato de Prin, mas uma objetivação dela como um instrumento tocado por outra pessoa.” Podemos considerar os ouvidos de violino desenhados como o *punctum* dessa imagem. Eles são os responsáveis pelo deslocamento da fotografia para a esfera surrealista, é como se eles atravessassem a pele da modelo (o fundo da fotografia possui o mesmo tom negro dos ouvidos desenhados), objetivando-a como instrumento musical, traçando relações com o título e com a expressão linguística francesa *violon d’Ingres*.

Resta ainda um último ponto a ser abordado: a objetivação do corpo de Prin. A posição escolhida pelo *operator* ocultou os braços e as pernas da modelo na fotografia. Segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237):

Esta é uma visão de Prin sem membros. Man Ray ocultou seus braços e pernas para retratar a forma feminina como objeto. O observador deve ver sua forma como um instrumento, não um corpo feminino. O desmembramento era um tema recorrente entre

9 Reconnaître le *studium*, c’est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, [...] car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs.

10 Cette fois, ce n’est pas moi qui vais le chercher (comme j’investis de ma conscience souveraine le champs du *studium*), c’est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer.

todas as formas de arte surrealista. A falta de membros visíveis também faz com que o tronco bem configurado da modelo pareça a forma curva de um violino, em referência à tradição de transformar a música numa alegoria do jogo amoroso.

De fato, o desmembramento também estará presente na pintura surrealista europeia do século XX, em particular nas obras de R. Magritte. A atenção especial dada pelo *operator* às formas do tronco, juntamente com o turbante exótico realçam ainda mais a carga erótica da fotografia. Ainda segundo Bracegirdle (Hacking, 2012, p.237), “a alusão espirituosa de Man Ray revela sua rejeição da moralidade arrogante e do racionalismo da arte neoclássica, que era a antítese do que o surrealismo advogava e representava.” Diferentemente da *perfection glacée* de Ingres, a nudez de Ray remete a uma eroticidade de outra natureza, transgressora e desestabilizante.

Carlo Ginzburg e a pintura

Após a compreensão das estruturas semiológicas do fotojornalismo, da propaganda e do mito, por meio de Barthes, abordaremos alguns aspectos relativos à pintura, por meio de Ginzburg. A pintura também possui uma significação, mas não há articulação explícita com o signo linguístico. Na pintura, a substância dos signos é puramente não verbal, formada por traços, cores, matizes, formas, superfícies etc. – desde que não tenha nenhuma inscrição linguística em seu interior.

Segundo Ginzburg (2003, p.143), “por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção”. Esse modelo se refere ao conteúdo de artigos publicados entre 1874 e 1876 na *Zeitschrift für bildende Kunst* sobre a pintura italiana, e “propunham um novo método para a atribuição dos quadros antigos, que suscitou entre os historiadores da arte reações contrastantes e vivas discussões”

(Ginzburg, 2003, p.144). Posteriormente, descobriu-se o autor dos artigos: o italiano Giovanni Morelli. O método proposto por ele passou a chamar-se “método morelliano”, descrito a seguir:

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos frente a obras não-assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características de cada escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. (Ginzburg, 2003, p.144)

O método morelliano, ao concentrar-se em detalhes da obra de arte em função da revelação de sua atribuição, mostra-se também um método semiológico, porque elege determinados signos-chaves – que compõem o todo da obra – e destaca-os de modo que, por meio deles, seja possível desvendar a autoria da pintura. Dessa maneira, podemos enxergar em Morelli um método semiológico que se concentra nas minúcias, nos pormenores, nos elementos residuais, no não visto, no não notado, mais do que nos elementos que atraem, em um primeiro momento, nosso olhar. Por isso, dizemos que o método morelliano é indiciário, na própria acepção do termo “indício”: sinal, indicação, sintoma, índice. Por esse motivo, Ginzburg retoma Castelnovo,

que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes, pelo seu criador, Arthur Conan Doyle. O conhecedor de arte é comparável ao dete-

tive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. (Ginzburg, 2003, p.145)

A comparação traçada por Castelnovo não surge *ex nihilo*: nos romances de Doyle, Holmes desvenda os crimes por meio da observação de pegadas deixadas na lama, fios de cabelo sob os móveis, cinzas de cigarro etc. Ele busca os indícios que se escondem onde o olhar não chega rapidamente. Esse método indiciário, verbalizado na literatura, encontra outra forma de materialização nas tintas sobre as telas: os pormenores negligenciáveis – como o aspecto das unhas, os lóbulos auriculares, os dedos – além de revelar a autoria da obra, revelam de igual maneira os gestos mais inconscientes dos autores. Ginzburg (2003) alerta para as similaridades já apontadas por outros estudiosos entre o método morelliano e o pensamento de Sigmund Freud; como operou-se a influência daquele sobre este e sobre a psicanálise moderna: “O certo é que Freud declarou de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise” (Ginzburg, 2003, p.148). Essa constatação garante a Morelli um lugar especial na formação da psicanálise e contribui para uma articulação entre três métodos de diagnóstico, expostos na fórmula a seguir.

G. Morelli ---- S. Holmes ---- S. Freud

“Mas o que pôde representar para Freud [...] a leitura dos ensaios de Morelli? É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (Ginzburg, 2003, p.149). Destacamos aqui a questão do método interpretativo, o qual, em Freud, permite observar o funcionamento do inconsciente a partir de elementos como os sonhos, por exemplo, constituídos de imagens, sons, lembranças, vozes, sujeitos etc. A questão fundamental se pauta na possibilidade de enxergar e interpretar variados objetos – no caso, a pintura, um crime ou um sonho – a partir de um mesmo mirante. Nas palavras de Ginzburg (2003, p.150):

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).

Essa tripla analogia possui uma provável explicação: a semiologia médica. Freud era um médico, Morelli formara-se em medicina e Conan Doyle havia sido médico antes de ser escritor. Como afirmamos anteriormente, a semiologia médica é a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo, conhecida muito bem por todos esses autores. Assim, o paradigma indiciário que emergiu nas ciências humanas na década de 1870-1880, baseado na semiologia dos detalhes, possui uma origem outra e anterior:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas de lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. [...] Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. (Ginzburg, 2003, p.151)

A percepção e a interpretação dos sinais deixados pelas presas contribuíram para a evolução do homem até seu estágio atual. Por conta disso, evoluíram as ferramentas, os métodos de captura, a eficácia das armadilhas etc. A busca por alimento, num primeiro momento, permitiu que se desenvolvesse a parte da cognição humana responsável pelo reconhecimento de determinados sinais que lhe facilitariam o cotidiano. No entanto, é de suma importância distinguir os dois lados desse paradigma indiciário. Para Ginzburg (2003, p.171), “uma coisa é analisar pegadas, rastros, fezes, catarros, córneas, pulsações; outra é analisar escritas, pinturas ou

discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental”. Com efeito, é nessa origem perceptiva de sinais, responsável pela evolução cognitiva do homem, tomada no campo da Antropologia cultural, que J.-J. Courtine irá se basear para iniciar as reflexões sobre a semiologia histórica.

Dessa maneira, ao observarmos uma pintura com preocupações discursivas, podemos do mesmo modo buscar signos culturalmente condicionados, que tenham a involuntariedade dos sintomas e a maior parte dos indícios que revelam em diferentes graus o discurso a que pertence.

Discorreremos ainda sobre J. A. D. Ingres a partir de um detalhe que nos auxilia a compreender o discurso desse artista e que representa a involuntariedade de um indício recorrente em sua pintura: os pés. Como havíamos mencionado, Ingres é partidário da arte heroica da Antiguidade Clássica e não faz parte da revolução pictórica que a França vê nascer no século XIX. Bazin (1953) e Zerner (2005) apontam as críticas sofridas por Ingres:

A escola neoclássica, representada por Ingres, David e o seu medíocre mas numerosíssimo séquito, concebe ainda a pintura ao nível da decoração. [...] No segundo quarto do século, as esperanças do belo ideal refugiam-se em J. A. D. Ingres. [...] Desprovido do sentido de grandeza que David possuía, a sua imaginação era bastante medíocre; assim, as suas grandes composições são frias e vazias. (Bazin, 1953, p.329-330)

Como academia pintada, ele submete *A banhista de Valpinçon* (do nome do proprietário da obra). Não apenas ele não estava acostumado a fazer uma academia feminina, mas o tratamento desse nu de costas, pouco articulado, com linhas fluidas, sem sombras muito delineadas e portanto quase sem modelado, transtornava as expectativas e os hábitos da escola. A composição original que Ingres apresentou como marcando o fim de seus estudos foi pior ainda: o tema de *Júpiter e Tétis*, uma mulher acariciando um homem para

obter dele um favor, foi julgado impróprio para um grande quadro de história. A independência, para não dizer excentricidade, de Ingres é concentrada na figura feminina; o pescoço estranhamente distendido (bócio, dizemos) de Tétis, achatamento da figura de modo que perna direita e esquerda se confundam, tudo contribui para fazer dele um corpo abstrato, distante, estranho, e, ao mesmo tempo, estranhamente sensual.¹¹ (Zerner, 2005, p.98, trad. nossa)

Além destes dois, Arrase (1996) será mais específico com relação ao tratamento dos pés por Ingres nas imagens *Banhista de Valpinçon* (disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bather-known-valpincon-bather>>) e *Odalisca deitada* (disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/une-odalisque>>). Os pés, na obra desse artista, são um índice de originalidade, pois mesmo atento às críticas, o pintor francês era avesso à perfeição anatômica ensinada. Esse detalhe poderia ser considerado por Morelli na atribuição de uma autoria, segundo relatou Ginzburg (2003). Os pés inchados são recorrentes em muitas pinturas do artista – podem ser observados em *La petite baigneuse*, de igual maneira.

Constatamos a deformação impressionante que se mostra no pé esquerdo de *A banhista de Valpinçon*, cuja figura atravessa a obra de Ingres de 1808 até o *Banho turco*, terminado em 1859-1863. Apon-tada por Silvestre, que atribui ironicamente esse pé “inchado”

11 Comme académie peinte, il soumet *La baigneuse de Valpinçon* (d'un nom d'un propriétaire de l'œuvre). Non seulement il n'était pas d'usage de faire une académie féminine, mais le traitement de ce nu de dos, peu articulé, aux lignes fluides, sans ombres bien accusées et donc presque sans modelé, bousculait les attentes et les habitudes de l'école. La composition originale qu'Ingres présente comme envoi marquant la fin de ses études fut pire encore: le sujet de *Jupiter et Thétis*, soit une femme câlinant un homme pour obtenir une faveur, fut jugé tout à fait impropre pour un grand tableau d'histoire. L'indépendance, pour ne pas dire l'excentricité, d'Ingres est concentrée dans la figure féminine; le cou bizarrement développé (goitre, a-t-on dit) de Thétis, l'aplatissement de la figure de sorte que jambe droite et gauche se confondent, tout concourt à en faire un corps abstrait, distant, étrange et en même temps étrangement sensuel.

à umidade do banho, o detalhe não é uma dessas “negligências constrangedoras” às quais vemos por vezes se reduzir esse tipo de defeito próprio do desenho de Ingres. [...] A deformação do pé da banhista não é nem um “descuido” nem um “estilo”, ainda menos uma “banalidade”. É uma marca própria da expressão de Ingres em sua pintura.¹² (Arrasse, 1996, p.350-351, trad. nossa)

Esse breve exercício se propôs a observar, na esteira de Ginzburg (2003), alguns detalhes anatômicos característicos da pintura de J. A. D. Ingres. Após abordarmos a fotografia e a pintura por meio de distintas abordagens semiológicas, trataremos de J.-J. Courtine e do encontro da semiologia e da história.

Jean-Jacques Courtine e a semiologia histórica

A semiologia histórica tem dialogado com a análise do discurso nos últimos anos, a partir do trabalho conjunto entre grupos de pesquisa brasileiros e franceses. O que se tem desenvolvido, no Brasil, é a relação entre teoria discursiva e teorias semiológicas. Essa relação auxilia na compreensão dos objetos abordados pela análise do discurso atualmente. Segundo Gregolin (2011, p.83), “proponho discutir a relação entre AD e Semiologia a partir do interior da própria história da Análise do Discurso; assim, não me situando fora dela, mas pensando a partir dela, tomo, essencialmente, uma história dos objetos da Análise do Discurso”. Nessa história dos objetos, como vimos anteriormente, o foco deixa de

12 On le constate à la déformation étonnante que subit le pied gauche de *La baigneuse de Valpinçon*, dont la figure traverse l'oeuvre d'Ingres de 1808 jusqu'au *Bain turc* achevé entre 1859-1863. Relevé par Silvestre qui attribue ironiquement ce pied "gonflé" à la moiteur du bain, le détail n'est pas une de ces "négligences gênantes" auxquelles on veut parfois réduire ce type de défaut propre au dessin ingresque. [...] La déformation du pied de la baigneuse n'est donc ni un "relâchement" ni une "manière", encore moins une «banalité». C'est une marque propre à l'expression d'Ingres dans sa peinture.

ser a abordagem dos textos escritos políticos e dirige-se a outras materialidades discursivas, apreendidas nas circulações cotidianas do sentido, combinando elementos verbais e não verbais. O gatilho dessas reorganizações internas da teoria foi, sem dúvida, as mutações do discurso político e sua circulação na mídia (Courtine, 2006). A partir desses diagnósticos,¹³ iniciou-se um trabalho brasileiro de questionamento das categorias analíticas mobilizadas para a análise de materialidades combinadas dos enunciados. Esse trabalho histórico-epistemológico sobre o campo da análise do discurso culminou em deslocamentos conceituais muito produtivos para o enfrentamento das discursividades contemporâneas, com particular destaque para a análise do discurso político nas mídias digitais, em que materialidades de diversas naturezas convergem para a produção de efeitos de sentido derivados das novas tecnologias de comunicação, que submetem os discursos a novos regimes de circulação.

A categoria de “intericonicidade” (Courtine, 2011; Milanez, 2006), por exemplo, auxilia na delimitação do que seria uma memória discursiva das imagens e mostra-se muito produtiva na compreensão do retorno de certos ícones visuais nas mídias. A partir desses lugares de questionamento, foi-se forjando pouco a pouco a noção de “semiologia histórica”. Essa noção foi primeiramente percebida nos estudos sobre o rosto de Courtine e Haroche (1995). A retomada da trajetória desse conceito exigiu um diálogo constante com Courtine, que publicou então *Déchiffrer le corps* (2011), livro no qual o autor procura delinear ainda mais a noção de semiologia histórica.

13 “Que relação existe entre *ver* e *dizer*? Entre *observer* e *descrever*? Que reflexo do visível se deixa captar e traduzir no enunciável? Mas também: como um discurso faz *ver* as coisas, como ele constrói um espaço de visibilidade que lançará luz daí em diante aos objetos, ordenando sua perspectiva?” (Courtine, 1987a, p.108, grifo do autor, trad. nossa). (“Quel rapport y a-t-il entre *voir* et *dire*? Entre *observer* et *décrire*? Quel reflet du visible se laisse capter et traduire dans l’*énonçable*? Mais aussi: comment un discours fait-il *voir* les choses, comment construit-il un espace de visibilité qui mettra désormais les objets en lumière, qui en ordonnera la perspective?”).

Courtine não é a única fonte para a problematização das categorias analíticas da análise do discurso quando se trata de abordar materialidades visuais. Gregolin (2011), ao retomar a história dos objetos da análise do discurso, demonstra que o diálogo entre a análise do discurso e as teorias semiológicas estava já sugerido nos últimos textos de M. Pêcheux, particularmente em seu diálogo com J. Davallon, a propósito de R. Barthes, em *Papel da memória* (2007). Essa postura de M. Pêcheux com relação à imagem enquanto operador de memória social, combinada à influência do pensamento de Foucault (com suas noções de *enunciado*, *formação discursiva*, *arquivo*), construiu um espaço de diálogo e de apontamentos nos últimos textos do fundador da análise do discurso.

Essa centralidade na análise da materialidade linguística é uma das principais diferenças entre a proposta pêcheutiana e as formulações de Michel Foucault. Se *A arqueologia do saber* e *Análise automática do discurso* são publicados no mesmo ano, 1969, os conceitos que estão em suas bases são muito diferentes, pois Michel Pêcheux pensa o enunciado a partir de Saussure [...]. Questões bem diferentes são colocadas na base do projeto foucaultiano, já que ele não pensa *com* Saussure, já que questiona a fundação primordial de um método exclusivamente pensado para o linguístico. Assim, o “enunciado”, na análise arqueológica de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza *semiológica*. (Gregolin, 2011, p.86, grifo do autor)

Sabemos que a tríplice aliança de M. Pêcheux é centrada em Saussure-Marx-Freud, enquanto aquela de M. Foucault é centrada em Nietzsche-Marx-Freud. Tendo ele mesmo relido a obra de Saussure e participado do momento estruturalista na França, M. Foucault procura distanciar-se e distanciar suas categorias daquelas próprias ao signo linguístico. É nesse sentido que, ao definir o “enunciado” em sua *Arqueologia*, o autor demonstra que ele não é uma frase, não é uma proposição, não é um ato de fala, não é... etc. (embora essas categorias podem comportar-se como enunciados).

O enunciado é algo mais amplo, que apresenta uma função enunciativa e não necessita reduzir-se ao nível das unidades linguísticas. J.-J. Courtine (2011, p.20, trad. nossa) relata a conversa que teve com M. Foucault a propósito da leitura da arqueologia no seio da linguística:

Ele me pergunta sobre meu trabalho, e eu lhe descrevo minhas tentativas de aclimatização de *A arqueologia do saber* no país dos linguistas. Eu devo reconhecer que ele não fez nenhum esforço para esconder um ceticismo cortês: ele me disse o que eu já sabia, primeiramente a distância que ele mesmo havia tomado com relação a certas análises da *Arqueologia* e à problemática do discurso que nela se encontrava elaborada. Ele me lembrou ainda da insistência com a qual ele sublinhou o fato que o enunciado não era de natureza linguística, e eu entendi sua pouca atração pelos exercícios sintáticos e lexicais que eram até então os nossos.¹⁴

Mesmo assim, afirma Courtine, suas reflexões acerca do discurso foram lidas à luz do estruturalismo linguístico dos anos 1960 e 70 na França. “Os textos, uma vez publicados, vivem a sua própria vida, mesmo que para isso eles devam escapar às intenções e aos desejos de seus autores.”¹⁵ (Courtine, 2011, p.20, trad. nossa). Essas questões nos dão uma ideia das diferenças encontradas na noção de “discurso” para M. Pêcheux e para M. Foucault.

14 Il m'interroge sur mon travail, et je lui dis mes tentatives d'acclimatation de l'*Archéologie du savoir* au pays de linguistes. Je dois à la vérité de reconnaître qu'il ne fit aucun effort pour cacher un scepticisme courtois: il me dit ce que je savais déjà, en premier lieu la distance qu'il avait lui-même prise vis-à-vis de certaines des analyses de l'*Archéologie* et de la problématique du discours qui s'y trouvait élaborée. Il me rappela encore l'insistance avec laquelle il y avait souligné le fait que l'énoncé n'était pas de nature linguistique, et j'entendis bien son peu d'attrance pour les exercices syntaxiques et lexicaux qui étaient alors les nôtres.

15 Les textes, une fois publiés, vivent la vie qui est la leur, même s'ils doivent pour cela échapper aux intentions ou aux désirs de leurs auteurs.

Quando investigamos o percurso dessa semiologia, deparamo-nos com duas tradições e duas durações distintas: primeiramente, de um lado, uma perspectiva antropológicamente muito antiga que se confunde com a tradição imemorial de interpretação de indícios; posteriormente, de outro, uma abordagem recente derivada de algumas linhas de Saussure e desenvolvida no estruturalismo francês dos anos 1960. Uma das questões colocadas pelos grupos de pesquisa brasileiros¹⁶ a J.-J. Courtine é: “por que a segunda tradição ignora a primeira”?¹⁷ Não foi por acaso que, neste capítulo, tratamos de alguns trabalhos de R. Barthes, de um lado; e das reflexões de Ginzburg, de outro. A semiologia encontrada em R. Barthes deriva da tradição saussuriana, enquanto aquela descrita por Ginzburg (em G. Morelli, S. Freud e S. Holmes) remete à tradição da busca por indícios.

Para Courtine (2011), a negligência de Saussure com relação à primeira tradição semiológica tem um motivo. A problemática do *Curso de Linguística Geral*, em sua recepção na França na segunda metade do século XX, é contemporânea da emergência de várias tecnologias de comunicação: entre elas está o telégrafo elétrico, o alfabeto Morse, os aparelhos de Bell e Edison etc. O termo “telecomunicação” está em voga. “Percebe-se o sentido disso: a comunicação à distância supõe o destacamento dos signos das formas imediatas e sensíveis da percepção.”¹⁸ (Courtine, 2011, p.33, trad. nossa). A partir dessas condições de produção compreenderíamos a tônica colocada sobre o sistema abstrato da língua no *Curso*. Courtine alerta ainda para um fato interessante: no mesmo momento de escritura do *Curso*, situa-se a célebre análise de C. Ginzburg, relatando a emergência de um paradigma indiciário nas ciências humanas. Observemos os seguintes marcos:

16 Refiro-me particularmente ao Laboratório de Estudos do Discurso da Universidade Federal de São Carlos.

17 J.-J. Courtine incorporou essa questão em seu próprio texto na tentativa de desanuviá-la (Cf. Courtine, 2011, p. 31, subitem “O detetive e o semiólogo”).

18 On en perçoit le sens: la communication à distance suppose le détachement des signes des formes immédiates et sensibles de la perception.

- 1874-1876: Emergência do paradigma indiciário (Primeira tradição semiológica)
G. Morelli: *Zeitschrift für bildende Kunst*
S. Freud: *A interpretação dos sonhos*
C. Doyle: *Sherlock Holmes*
- 1916: Publicação do *Curso de Linguística Geral* (Segunda tradição semiológica)

A partir das reflexões de F. Braudel (1958), poderíamos dizer que a tradição semiológica indiciária está condicionada na longa duração, isto é, instalada na memória longínqua do tempo quase imóvel, remetendo ao homem enquanto caçador e intérprete de indícios naturais ou culturais (como bem sublinhou Ginzburg, uma coisa é interpretar galhos quebrados, outra é interpretar textos, pinturas etc.). Por outro lado, a tradição semiológica estrutural, derivada das linhas meio programáticas, meio proféticas do *Curso*, está instalada na média duração, visto que em 2016 a publicação de F. Saussure (por C. Bally e A. Sechehaye, bem entendido) completará 100 anos.

Embora J.-J. Courtine (2011, p.37, trad. nossa) prefira a tradição semiológica indiciária,¹⁹ em que as questões da língua não desempenham um papel crucial, ele não desconsidera totalmente a figura de R. Barthes para esse tipo de visada.²⁰ Trata-se de compreender que existem muitos Barthes: de fato, aquele de *Elementos de*

19 “E, se for preciso escolher entre essas duas vias divergentes na análise e na interpretação de imagens, eu, no que me concerne, escolhi meu campo: de preferência aquele de Sherlock Holmes que aquele de Saussure.” (Courtine, 2011, p.37, trad. nossa). (“Et, s’il faut choisir entre ces deux voies divergentes dans l’analyse et l’interprétation des images, j’ai, en ce qui me concerne, choisi mon camp: celui de Sherlock Holmes, plutôt que celui de Saussure.”)

20 “É preciso no entanto reconhecer o interesse na obra de Barthes com relação a intuições posteriores a propósito da imagem, tais como os desenvolvimentos sobre o ‘obtus’ em “O terceiro sentido” ou ainda sobre o *punctum* em *A câmara clara*” (Courtine, 2011, p.38, trad. nossa). (“Il faut cependant reconnaître l’intérêt chez Barthes d’intuitions ultérieures à propos de l’image, telles que les développements sur “l’obtus” dans “Le troisième sens”, ou bien sur le *punctum* dans *La chambre claire*.”)

semiologia (1977) é muito mais estrutural do que aquele de *Mitologias* ([1957] 2009), por exemplo. É esse primeiro Barthes que deve ser estudado com relação à noção de semiologia. Deve-se recuperar a tradição semiológica já estabelecida por esses autores nas décadas de 1950 a 1970 como requisito para a compreensão da semiologia histórica em diálogo com a análise do discurso.

A noção de intericonicidade, desenvolvida por Courtine em seus seminários e em alguns de seus livros, parece ser o que mais se aproxima de uma categoria operacional de análise, resgatando as noções de memória discursiva ou mesmo interdiscurso e deslocando-as para a rede de imagens que constitui uma sociedade global, interligada pelas tecnologias de mídia. Trata-se de sublinhar o caráter discursivo da iconicidade:

A ideia de memória discursiva implica que não existam discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que há o “sempre-já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos para designar o interdiscurso. Eu diria a mesma coisa da imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência no indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens em que toda imagem possui um eco. Há o “sempre-já” da imagem.²¹ (Courtine, 2011, p.39, trad. nossa)

Esse posicionamento se deve ao fato de que o discurso, no sentido foucaultiano, é tanto um fragmento de imagem quanto uma centelha de linguagem. Não sem razão o subtítulo do livro de Courtine (2011) é *Penser avec Foucault*.

21 L'idée de mémoire discursive implique qu'il n'y a pas de discours qui ne soient interprétables sans référence à une telle mémoire, qu'il y a "toujours-déjà" du discours, selon la formule que nous employions alors pour désigner l'interdiscours. Je dirais la même chose de l'image: toute image s'inscrit dans une culture visuelle, et cette culture visuelle suppose l'existence chez l'individu d'une mémoire visuelle, d'une mémoire des images où toute image a un écho. Il y a "toujours-déjà" de l'image.

Com vistas a demonstrar o funcionamento da intericonicidade das imagens, consideremos as imagens *Miguelangelo Master Card* (disponível em: <<http://www.letra.org/spip/spip.php?article123>> e *David se va de compras* (disponível em: <<http://www.letra.org/spip/spip.php?article120>>). Elas foram produzidas pelo mesmo artista gráfico, T. Craleo. Ambas atualizam a memória da obra de Michelângelo. Ambas subvertem-lhes o sentido. De um lado, temos a releitura da pintura do artista florentino; de outro, temos a releitura de sua escultura, também sob a forma de imagem.

Na primeira releitura de Craleo, reconhecemos o famoso recorte da *Criação do homem* destacado de seu conjunto da Capela Sistina, em Roma, que se tornou um ícone pictórico do Ocidente. Nele, aparecem dois elementos contemporâneos: o cartão de crédito na mão do homem e a máquina na mão estendida de Deus. Tanto a obra original de Michelângelo quanto o cartão de créditos e a máquina estão instalados em nossa memória imagética. A obra pictórica é canônica, reside nos manuais escolares e retorna a todo instante. O cartão de crédito e a máquina são visíveis em muitas propagandas da mídia, nas portas de estabelecimentos comerciais etc. Esses dois elementos convergem para que se produza um enunciado novo, ancorado em uma memória de arte. Esse retorno vem desestabilizar os sentidos da *Criação*, deslocando o enunciado imagético de sua formação de discursos religiosa para uma outra, denominada “crítica ao consumismo”.

Que efeitos essa imagem produz sobre a memória cultural, na medida em que promove um retorno a uma memória enraizada em nossa cultura e, ao mesmo tempo, faz aparecer um novo sentido, que se torna contemporâneo? A releitura transforma o cânone mas ao mesmo tempo o atualiza em sua historicidade, em sua remanência na memória longa de nossa sociedade. (Gregolin, 2011, p.90)

No caso da releitura de David, a memória do guerreiro que se prepara para a batalha com Golias se dissolve quando é colocada em

uma de suas mãos a sacola de compras. Sabemos que, na escultura original, Michelângelo escolheu representar o David no instante imediatamente anterior ao confronto com Golias, por isso os olhos compenetrados na figura do inimigo, à medida que segura o estilingue (funda) com que matará o adversário.²² Na releitura de Craleo, o herói não passa de um consumidor que vai ao shopping, isto é, um de nós. *David se va de compras* é o título atribuído por Craleo a sua criação. A formulação linguística, nesse caso, vem legitimar o que já havíamos captado na dimensão visual, evidenciando a relação de homologia entre as materialidades significantes, e produzindo a crítica ao consumismo. David, nesse caso, é des-heroificado e sua figura é inserida na contemporaneidade e no cotidiano. Esses enunciados pertencem ao mesmo regime de formação. Eles compõem um discurso a partir da inserção de elementos visuais na imagem, e esses elementos reagem segundo uma intericonicidade pré-existente.

A intericonicidade supõe então a apreensão das relações entre imagens: imagens externas ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, assim como um enunciado em uma rede de formulações em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a compreensão de todo o catálogo memorial da imagem em um indivíduo.²³ (Courtine, 2011, p.40, trad. nossa)

22 Na Bíblia, 1 Samuel 17: (v. 48) “Quando o filisteu se levantou e veio chegando para se defrontar com Davi, este se apressou e correu ao combate, a encontrar-se com o filisteu. (v. 49) E Davi, metendo a mão no alforje, tirou dali uma pedra e com a funda lha atirou, ferindo o filisteu na testa; a pedra se lhe cravou na testa, e ele caiu com o rosto em terra.”

23 L’intericonicité suppose donc la mise en rapport de relations d’images: images extérieures au sujet, comme lorsqu’une image peut être inscrite dans une série d’images, une archéologie, à la manière de l’énoncé dans un réseau de formulations chez Foucault; mais aussi images internes, qui supposent la prise en compte de tout le catalogue mémoriel de l’image chez l’individu.

Existem imagens mais opacas que outras. Imagens cuja memória exige um esforço de resgate. Outras, no entanto, escancaram a memória de que se utilizam para sua ressignificação: o recorte da *Criação do homem*, de um lado; e a imagem da escultura de *David*, de outro. Qual deve ser o procedimento, portanto, ao analisarmos uma imagem por meio de sua intericonicidade? É o próprio Courtine quem lança a questão:

Como articular essas imagens umas com as outras, reconstituir esses laços que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo resgate, pela detecção no material signifiante da imagem dos índices, dos traços depositados por outras imagens, e pela reconstrução, a partir destes traços, da genealogia das imagens de nossa cultura.²⁴ (Courtine, 2011, p.40, trad. nossa)

É assim que esse procedimento aproxima-se em grande parte da metodologia encontrada em S. Holmes, em S. Freud e em G. Morelli: na busca por traços imagéticos nas imagens. Um detalhe figurativo pode ser o gatilho para a relação mnemônica estabelecida pelo espectador da imagem. Uma análise desse tipo possibilita algumas contribuições, como afirma Courtine (2011, 42, trad. nossa), “Eis então como poderia contribuir a ideia de intericonicidade: uma antropologia histórica das imagens que seja também uma arqueologia do imaginário humano.”²⁵

Quando dizemos que a materialidade verbo-visual ou exclusivamente visual absorve elementos de historicidade de uma época, significa que esses elementos podem ser alcançados a partir da aná-

24 Comment articuler ces images les unes aux autres, reconstituer ces liens qui donnent leur sens aux ícones d’une culture pour les individus qui en partagent la mémoire? Par le repérage, la détection dans le matériel signifiant de l’image de l’indice, des traces que d’autres images y ont déposés, et par la reconstruction, à partir de ces traces, de la généalogie des images de notre culture.

25 Voilà donc à quoi pourrait contribuer l’idée d’intericonicité: une anthropologie historique des images qui soit aussi une archéologie de l’imaginaire humain.

lise do recorte de um determinado arquivo histórico-social. A partir das obras originais de Michelângelo, que serviram de base para a emergência das releituras analisadas, observamos o lugar ocupado pelo discurso religioso por meio das figuras pintadas a partir da Bíblia. Nas ressignificações, observamos a prática do consumismo por meio das materialidades do cartão de crédito e da sacola de compras nas imagens. Esse procedimento de análise traz à tona práticas sociais que nem sempre são óbvias, pelo fato de pertencerem ao momento presente.