

## **POR ONDE NOS LEVA A *ORDEM DO OLHAR*? SEMILOGIA E *INTERICONICIDADE* NO DISCURSO PUBLICITÁRIO**

**Amanda Braga**

Universidade Federal da Paraíba

**Resumo:** Este artigo tem como ponto de partida as inquietações que embaraçam o quadro teórico e metodológico da Análise do Discurso francesa a partir da década de 80. Em nosso pano de fundo está a transmutação das línguas de madeira em *línguas de vento* e o modo como isso, atrelado às rupturas políticas e teóricas da época, provoca uma série de discontinuidades no interior da disciplina, exigindo que a Análise do Discurso se volte às novas materialidades discursivas e apure caminhos de analisá-las. É a fim de demonstrar um dos caminhos possíveis que este artigo se apresenta. Para tanto, estaremos detidos à análise de um enunciado recentemente publicado: interessa-nos empreender sua análise a partir do roteiro oferecido por uma *ordem do olhar*, fazendo trabalhar uma abordagem discursiva que aceita o aparato semiológico na discussão sobre imagem. Nesse sentido, este é um artigo que faz trabalhar a teoria mediante sua aplicação analítica, recorrendo às atuais discussões de Jean-Jacques Courtine sobre discurso, imagem e memória, bem como às leituras que daí decorrem.

**Palavras-chave:** Discurso, imagem, memória, semiologia.

**Résumé:** Où nous amène l' *ordre du regard*? *Sémiologie et intericonicité dans le discours publicitaire.* Cet article a comme point de départ les inquiétudes qui perturbent le cadre théorique et méthodologique de l'Analyse française du Discours dès la décennie de 80. Dans notre arrière plan il y a la transmutation des langues de bois en *langues de vent* et la façon dont, associés aux ruptures politiques et théoriques de l'époque, celle-ci provoque une série de discontinuités à l'intérieur de la discipline, en exigeant que l'Analyse du Discours se tourne vers les nouvelles matérialités discursives et sélectionne des chemins pour les analyser. C'est avec l'objectif de démontrer l'une des voies possibles que cet article se présente. Pour cela, nous analyserons un énoncé récemment publié: nous nous intéresserons à entreprendre son analyse à partir du manuscrit présenté par une *ordre du regard*, en faisant travailler une approche discursive qui accepte l'appareil sémiologique dans la discussion à propos de l'image. En ce sens, le présent article fait travailler la théorie à travers son application analytique, en faisant appel aux actuelles discussions de Jean-Jacques Courtine à propos du discours, de l'image et de la mémoire, ainsi que des lectures qui en résultent.

**Mots-Clefs:** Discours, image, mémoire, sémiologie.

*Como podem signos, veiculados pela imagem, pela fala ou pela escrita, pôr multidões em movimento? Eis o que ainda constitui um mistério para as ciências humanas.*

Régis Debray

Já não é novidade que estamos, todos nós, analistas do discurso, num momento que resgata o espírito dos anos 80: momento de deslocamentos, rupturas e desafios. Há, talvez uma motivação, talvez um desconforto, que parte não apenas do caráter sincrético que os discursos assumem em sua produção, mas também dos caminhos que, possivelmente, nos levariam à sua análise. Os discursos que se expõem, hoje, aos nossos olhos, não trazem, no entanto, tamanho ineditismo. Em 68, ano que antecede a concepção de uma Análise do Discurso enquanto disciplina, o Maio de 68 já anunciava os últimos suspiros de uma *língua de madeira*. O movimento configurava-se como um momento de transição, a partir do qual as esferas da mídia, da política e do capitalismo fariam funcionar, de modo cada vez mais acelerado, uma mediação do discurso político, ou, ainda, uma *espetacularização*, segundo a fórmula de Guy Debord (1997), do discurso político. A revolta estudantil já não era uma *revolução midiaticizada*? Courtine bem o dirá que sim: tratava-se, segundo ele, “das núpcias entre Marx e a Coca-Cola [...], de um recobrimento das discursividades políticas tradicionais pelas formas breves, vivas e efêmeras do discurso publicitário” (2011, p. 147).

Do mesmo modo, é nesse momento que o Estruturalismo francês, imbuído de todo o poder científico depositado na Linguística, resgatava o projeto saussureano de uma Semiologia cuja missão seria, como diz a tão repetida passagem do *Curso de Linguística Geral*, “estudar o funcionamento dos signos no seio da vida social” ([1916] 2006, p. 24). Segundo Courtine (2009), tal projeto deve ser pensando mediante as transformações tecnológicas que se assistia à época, mais precisamente no que diz respeito às transformações sofridas pelo campo das telecomunicações num contexto pós-guerra e

seus efeitos no interior de uma cultura de massa. O extensivo funcionamento das mídias audiovisuais inaugurava uma modalidade de transmissão de informação que já não se restringia à voz, mas se estendia às imagens. Não por acaso, é nesse momento que Roland Barthes, investido do método linguístico e do caráter científico então oferecido por ele, estará preocupado em abordar o funcionamento das imagens da imprensa no interior de uma sociedade de consumo, numa cultura de massa. Para Courtine (2009), a criação da revista *Communications* – que nasceu, em 1961, com o propósito de fazer a crítica da comunicação de massa – bem como os textos que Barthes oferece, nesse período, à análise de imagens – *A mensagem fotográfica*, de 1961 e *A retórica das imagens*, de 1964 –, nada mais era do que um reflexo da incursão das mídias audiovisuais de comunicação nas esferas pública e privada.

Anos depois, durante a década de 80, a revolução audiovisual, potencializada pela grande mídia, colocaria em xeque o objeto privilegiado da Análise do Discurso, isto é, o discurso político verbalmente materializado. A incorporação da linguagem publicitária na linguagem política e uma composição discursiva cada vez mais heterogênea instauravam outra discursividade, na qual a grande mídia tinha papel central: instalava-se o *reinado das imagens*, de modo que os textos recebiam um tratamento sincrético, fazendo com que o discurso verbal desse lugar a materialidades de natureza diversas. Assim, era chegado o tempo de diminuir o abismo entre a vida e a ciência, atentando, nas análises, para a produção e o funcionamento das *línguas de vento* que já se apresentavam no mundo: “as novas materialidades do mundo *pós-moderno* que se concretizavam no discurso” (GREGOLIN, 2008, p. 27). Os últimos textos de Pêcheux refletiam essa preocupação: afinal, “em que pé estamos em relação a Barthes?” ([1983] 2007).

É nesse momento, ao final da década de 80, que Courtine, atento à mutação das materialidades discursivas, retomará o termo *semiologia* a fim de abrir caminhos para a análise dos discursos compostos por sistemas semióticos verbais e não verbais levando em

conta sua dimensão histórica. Para tanto, Courtine partia de uma crítica à tradição saussureana, “que derivou para uma semiótica a-histórica e formal, preocupada unicamente com a dimensão textual dos signos” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 15, nota 23). Assim, o projeto de uma *Semiologia Histórica*, antes de resgatar uma tradição saussureana, como o fez Barthes, parte de uma tradição semiológica médica e da emergência do *paradigma indiciário* de que fala Ginzburg (1989), a fim de estender o alcance da visada discursiva na medida em que renegocia seus limites e seus alcances.

Atento a esse trajeto, este artigo se apresenta com o intuito de ampliar algumas dessas discussões mediante sua aplicação analítica. Empreenderemos a análise de um texto publicitário atual, sincrético, composto por mais de um sistema semiótico.

Antes de colocá-lo, no entanto, como elemento capaz de ratificar discussões teóricas postas anteriormente, faremos o caminho inverso: apresentaremos o texto e seguiremos sua análise a partir do roteiro oferecido por uma *ordem do olhar*, discutindo a teoria em paralelo, a depender das solicitações colocadas pela própria análise. Para tanto, partiremos de uma abordagem discursiva que aceita o aparato semiológico na discussão sobre imagem. Nesse sentido, recorreremos não apenas às discussões de Courtine sobre discurso, imagem e memória – uma vez que elas já se assentam sob as atuais materialidades discursivas –, mas também a algumas discussões traçadas por Roland Barthes, deixando em suspenso um certo excesso estruturalista e tomando suas discussões enquanto hipóteses, medindo sua possível aplicabilidade aos textos atuais.

## ORIGEM É RIQUEZA?



*Plastic Dreams: Melissa Magazine, nº 1, 2009.*

O texto apresentado na imagem foi veiculado por um catálogo de moda durante o inverno de 2009. O catálogo – que, nesta edição, intitula-se *Afro Mania* – se chama *Plastic Dreams* e é produzida pela *Melissa*, a fim de divulgar sua coleção e as inspirações das quais é fruto<sup>1</sup>

Por isso, antes de mais nada, é preciso chamar a atenção para os gêneros que o texto congrega: trata-se de uma *revista publicitária*, de modo que as esferas da publicidade e do jornalismo aparecem, aqui, num certo entrelaçamento discursivo. Essa convergência de gêneros resvala numa espécie de apagamento da estrutura publicitária comum: o que há, nesse texto, não é a estrutura de um anúncio, mas a estrutura de uma grande matéria feita para uma determinada mídia impressa que traz, por sua vez, como pano de fundo (e não mais que isso), o produto a ser vendido. Há um desejo de comercializar sem, no entanto, deixar-se entrever enquanto publicidade.

Essa *miscigenação discursiva* – que nos deixa antever, à esteira de Courtine (2008), o estatuto liquefeito dos discursos contemporâneos – não enfraquece, entretanto, o caráter publicitário do texto. Ao contrário disso, o tom oferecido pela *matéria publicitária*, isto é, o tom de um certo jornalismo de entretenimento, busca aguçar, ainda mais, o desejo de consumo, uma vez que sua credibilidade se assenta sob os moldes da *verdade jornalística*, reiterando certa despreensão publicitária na medida em que a torna sutil. A posição marcada pela revista ratifica, então, a ideia de que a mídia, ou melhor, o *medium*, vai melhor funcionar quanto mais ele apaga sua condição de *meio*, porque “o bom mensageiro é o que desaparece atrás de sua mensagem, como o anjo da Anunciação que se eclipsa imediatamente após ter aparecido” (DEBRAY, 1995, p. 14).

## Que subjetividades desenham os detalhes?

Da observação acima, que lança um rápido olhar sobre o modo de produção e recepção do texto, passamos a olhar, mais atentamente, para sua composição propriamente dita. Percebe-se que existe uma *ordem do olhar* que nos dirige, primeiramente, ao rosto da modelo e, de lá, estende nossos olhos ao colo, às pernas, aos braços, fazendo-nos atentar à coloração de sua pele, intensificada pela luz que nela incide. Os tons usados evidenciam não apenas uma pele negra, mas evidenciam, do mesmo modo, um cenário negro. Pela coloração, a pele da modelo se mistura ao cenário e ao ambiente rural que ele anuncia. Há uma simbiose entre a pele negra e o ambiente criado para a fotografia: homem e natureza se (con)fundem, entram numa fusão em que não se sabe ao certo onde termina o humano e começa o ambiente físico, a terra, o chão. São elementos que parecem fazer parte do mesmo domínio. É a *pele de ouro marrom*, como bem diria Caetano<sup>2</sup>.

Dessa homogeneidade de cores evidenciadas pela luz, nossos olhos se estendem pelo que se apresenta enquanto ruptura: o corpo da modelo, repleto de detalhes, estampas e acessórios, parece saltar do papel. A fim de seguir a proposta de Courtine no que diz respeito a uma Semiologia Histórica, partimos, então, às particularidades da composição textual, assim como propõe Ginzburg (1989) ao falar de um *paradigma indiciário*. O intuito é rastrear esses *sintomas* – como bem o faria um médico ao observar os sinais expressos na superfície corporal – em busca de diagnosticar os sentidos que produzem, as subjetividades que expressam. Passeamos os olhos, então, em busca desses sinais, a fim de detectar que detalhes do texto carregariam o rótulo de negligenciável. Nesse empreendimento, chegamos não exatamente aos acessórios de madeira e metal que se espalham pela modelo, mas, mais precisamente, detemos-nos ao modo com que as peças parecem ser fabricadas e ao formato que assumem.

<sup>1</sup> Não apenas o texto em destaque, mas toda a revista está disponível em: <http://disb5npyjfx3.cloudfront.net/uploads/magazine/1/melissa-afromaniam.pdf>. Acesso em 04 set. 2010.

<sup>2</sup> Referência à música *Tigresa*, de Caetano Veloso.

Supondo ser feito artesanalmente, de modo rústico, a modelo traz, ao pescoço, um pingente que sugere tanto o formato do continente africano, quanto o formato do Brasil. O formato do pingente flutua nessa ambiguidade e parece funcionar como uma espécie de *etiqueta*, sugerindo uma produção feita além-mar, entre África e Brasil. Assim, a *Melissa* recorre ao formato do continente africano para indicar a busca de uma *origem* e, assim, fazer frente a um processo de globalização que procede numa tentativa de homogeneização cultural. Ao mesmo tempo, recorre ao formato do mapa brasileiro para indicar uma resignificação dessa *origem* aos moldes atuais.

Além disso, há peças em metal dourado que recobrem o pingente em madeira. Seria ouro? Seria, quiçá, o ouro produzido na África do Sul, um dos maiores exportadores desse mineral do mundo? Assim como a apresentação da peça em madeira, o acessório em ouro também não parece ter recebido nenhum trabalho delicado de lapidação, configura-se como um elemento bruto. Essa rusticidade na configuração dos acessórios nos remete, facilmente, à construção midiática que temos do continente africano. A identidade cultural africana criada (e exposta) pela grande mídia nada mais é do que a identidade de um povo assolado pela pobreza, pela incivilidade, pelo animalesco.

Do mesmo modo, as argolas que envolvem seu pescoço trazem à tona uma tradição milenar, conhecida não só entre as mulheres africanas, mas também entre as mulheres asiáticas. Tais argolas se configuram como um traço que delinea uma *subjetividade*, como propará o olhar de Courtine (COURTINE; HAROCHE, 1988), ao retomar Ginzburg (1989). Às mulheres que fazem uso dessa prática – que não se sabe ao certo onde, quando ou por quais motivos nasceu – convencionou-se atribuir o nome de *mulheres-girafas*, construindo uma espécie de *zooide* que busca associar, diretamente, a aparência dessas mulheres à aparência animal, não apenas pelo longo pescoço, mas também pelo andar altivo que as argolas exigem. Não por acaso, a revista *Marie Claire*, ao fazer

uma reportagem sobre essas comunidades, denominou-as de *zoológico de mulheres*<sup>3</sup>.

Investigando, então, os detalhes que se dão a ver na extensão do texto, chegamos ao desenho de uma *subjetividade*: o modo artesanal e rústico com que foram produzidos os acessórios, o ouro usado na confecção do pingente, as argolas envoltas ao pescoço e a própria denominação que recebem as mulheres que lançam mão de seu uso são indícios que produzem uma identidade africana rural, animalizada, incivilizada, rude. Identidade atemporal, que se manifesta e emerge sempre que se fala de África. Assim, partindo dessa *subjetividade*, é possível fazer o caminho inverso para perceber que é no *paradigma indiciário* que estamos nos detendo quando ressaltamos sua produção, mais precisamente ao modo como Courtine o retoma no empreendimento de uma *Semiologia Histórica*.

O trabalho de Ginzburg privilegia uma perspectiva de *identificação*, a do médico, do fisiognomista, do conhecedor de quadros, do detective. Queremos insistir aqui também na dimensão da expressão; tentar agarrar, para além dos traços imóveis, o movimento de uma *subjectividade*; e colocar assim, a partir dos signos que se manifestam à superfície do corpo, a questão da *identidade* individual que os exprimiu e não apenas a da identificação que eles podem permitir [...]. O trabalho de Ginzburg abre por outro lado a perspectiva de uma *semiologia histórica*. Comporta elementos e sugestões que permitem voltar às próprias origens dos signos [...]. **E de tornar a dar assim vida a um projeto semiológico que derivou para uma semiótica a-histórica e formal, preocupada unicamente com a dimensão textual dos signos** (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 15, nota 23, grifo nosso).

<sup>3</sup> *Mianmá: zoológico de mulheres*. Reportagem publicada em julho de 1996. Disponível em: <[http://marieclaire.globo.com/edic/ed114/rep\\_mulhergirafa.htm](http://marieclaire.globo.com/edic/ed114/rep_mulhergirafa.htm)>. Acesso em: 05 jul. 2010.

Assim, no momento em que buscamos realçar a configuração de uma subjetividade que brotava dos sinais oferecidos pelo texto, estávamos detidos no modo como Courtine faz uso do *paradigma indiciário*, cuja característica recai sobre a capacidade humana de auscultar os sinais que se manifestam numa torção íntima (e ínfima) como forma de se chegar a uma realidade maior e mais complexa (GINZBURG, 1989). Esse paradigma oferece, segundo Courtine, a possibilidade de revitalizar um empreendimento semiológico que esteja comprometido com a ampliação de uma visada discursiva.

Se partirmos, então, da citação acima, em geral, e das críticas que a encerram, em particular, poderíamos dizer, *grosso modo*, que a proposta de uma *Semiologia Histórica*, antes de estar ligada à concepção de uma disciplina, está ligada à construção de uma perspectiva teórica que carrega o desejo não apenas de devolver a espessura histórica dos discursos, mas, além disso, de considerar uma unidade textual baseada no caráter sincrético que a constrói. Essa abertura não significa, no entanto, distanciar-se dos preceitos postulados pela Análise do Discurso. Piovezani (2009) fala de uma *reformulação conservadora*, na medida em que a perspectiva adotada por Courtine faz irromper novas questões sobre a composição, a historicidade e o funcionamento do discurso contemporâneo.

### Que imagens desenham os detalhes?

Ainda atentos aos detalhes, é preciso questionar sobre as imagens que nos surgem no momento em que analisamos as minúcias que compõem o texto em questão. É preciso indagar a que imagens nos remetem as estampas que forjam a pele da modelo, o modo como seu cabelo se apresenta, as argolas ao pescoço, os acessórios rústicos, ou, ainda, a própria expressão corporal da modelo, isto é, a maneira com que a mesma se desdobra pela extensão do texto, sentada e com as mãos ao chão. Que imagens fazem parte de nosso *catálogo* interno e que trazemos à tona no momento em que olhamos

esse texto? Que relações estabelecem as imagens que produzimos e as imagens que o mundo nos oferece?

Em 1981, quando da publicação de sua tese na *Langages* 62, Courtine propunha introduzir o conceito de *memória discursiva* na problemática do discurso a partir de sua leitura de Foucault, segundo o qual “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, [1969] 2008, p. 110), o que nos permite pensar que uma formulação mantém, em suas margens, formulações coexistentes, às quais ela retoma, transforma, reformula, confronta. Assim, a formulação primeira produziria *efeitos de memória* em relação às formulações com as quais dialogava. Courtine distinguirá, então, que “a noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado*” (2009, p. 105,106), fazendo ecoar, numa determinada conjuntura ideológica, a posição que convém assumir, levando-se em conta as coisas das quais nos lembramos e o modo como nos lembramos. É nesse jogo entre uma *memória* e sua irrupção na atualidade que se dá o funcionamento daquilo que Courtine dirá como sendo o *efeito de memória*. O *efeito de memória* estaria posto na relação entre interdiscurso e intradiscurso, isto é, na relação entre a formação de uma memória no fio do discurso – o interdiscurso – e a sua formulação na atualidade – o intradiscurso. Isto porque “os enunciados existem no *tempo longo de uma memória*, ao passo que as ‘formulações’ são tomadas no *tempo curto da atualidade de uma enunciação*” (COURTINE, 2009, p. 106).

Atentando ao caráter *semiológico* presente no conceito de enunciado tal qual proposto por Foucault (GREGOLIN, 2008), é possível afirmar que a noção de *memória discursiva* formulada por Courtine pode apresentar-se tanto no interior de práticas verbais, quanto no interior de práticas não verbais. Por essa razão, e dado o estado liquefeito das discursividades contemporâneas, “a noção de memória foi e permanece ainda aqui um investimento interpretativo de grande alcance, tanto no que concerne às palavras quanto as imagens” (COURTINE, 2008, p. 17). Ainda segundo Courtine (2008), é fundamental que saibamos, pois, de que modo funciona uma

memória das imagens, bem como de que modo essa memória atravessa, organiza e atribui sentidos a uma imagem vista, reconhecida e compartilhada pelos sujeitos de uma dada cultura visual. É dessa preocupação que decorre o conceito de *intericonicidade*, que parte do pressuposto de que “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência, para o indivíduo, de uma memória visual, de uma memória das imagens, toda imagem tem um eco” (COURTINE, 2005)<sup>4</sup>.

Assim, se partimos dessa discussão, é possível perceber que a imagem trazida pelo texto faz surgir outras imagens, numa cadeia enunciativa sem início nem fim. Incide, sobre o texto, uma *intericonicidade* que nos remete à *existência histórica do enunciado*, deixando-nos saber que *toda imagem tem um eco*, que toda imagem está inscrita numa cultura visual e que retém uma memória discursiva na sua produção, seja ela individual ou coletiva. Ao apresentar-se numa certa configuração, a imagem trazida pelo texto nos faz surgir a imagem de um africano selvagem, animalizado pelo meio, intimamente relacionado à ideia do safári. Imagens com as quais nos deparamos em filmes que se passam no continente africano, em matérias televisivas que falam sobre a fome na África, em documentários destinados a expor a cultura do continente.

A modelo não apenas porta ao corpo a pele de felinos selvagens (as listas dos tigres, as pintas escuras das onças), como também parece posicionar-se como um deles: sentada ao chão de um ambiente rural, onde também apoia suas mãos. Surge-nos, daqui, a imagem de animais ferinos: leões, tigres, zebras, leopardos, onças. Surge-nos a imagem de uma África bruta, ruralizada pelo barro do cenário, pela terra em que se expõe a modelo, pelas peles animais que assume como sua, pelos cabelos ao vento, pelos acessórios que porta sem qualquer trabalho de lapidação. É no próprio safári que se apresenta a modelo:

<sup>4</sup> Registro audiovisual, ausência de página. COURTINE, Jean-Jacques; MILANEZ, Nilton. **Intericonicidade**: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2009.

mãos ao chão, animais no corpo. Assim, a imagem da África enquanto ambiente selvagem estende-se, aqui, aos africanos, que, também animalizados, passa-nos a imagem de um verdadeiro safári humano. Todas essas imagens, que nos surgem no exato momento em que nos deparamos com o texto em questão, mantém estreita relação umas com as outras: uma relação de memória, memória das imagens: *intericonicidade*.

Desse modo, percebemos que as imagens trazidas pela publicidade se confundem ao mesmo tempo em que alimentam o estoque de imagens que carregamos na memória, imagens que, corriqueiramente, são construídas pelos sujeitos de nossa cultura visual sobre a África. Para atentar a essa articulação, entretanto, não é preciso que tenhamos estado num safári real, uma vez que estamos falando de uma história das imagens construída no encontro entre a *história das imagens vistas* e a *história das imagens sugeridas*:

A noção de intericonicidade é assim uma noção complexa, porque ela supõe a relação entre imagens externas, mas também entre imagens internas, as imagens da lembrança, as imagens de rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo. Não há imagens que não faça ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas (COURTINE, 2011, p. 160, 161, grifo nosso).

Assim, o conceito de intericonicidade não está posto no modo como as imagens são produzidas no mundo, mas sim no modo como nos relacionamos como elas, no modo como abastecemos nossa memória imagética de imagens produzidas externamente, ao mesmo tempo em que acionamos a relação dessas imagens com aquelas que nós mesmos produzimos, imaginamos ou apenas sonhamos. É nesse jogo que se constitui a relação de que fala Courtine. Tal relação tem raízes nos trabalhos sobre iconologia de Hans Belting (2006), que, numa abordagem antropológica, propõe que as “representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois

lados de uma mesma moeda”<sup>5</sup>, uma vez que a interação entre *imagens endógenas e exógenas* seria uma atividade intrínseca ao homem.

Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer. [...] ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006).

Percebemos, pois, que tanto na perspectiva discursiva proposta por Courtine, quanto na perspectiva antropológica de Belting, é com o corpo que estamos lidando: o corpo que interpreta, produz e serve de suporte às imagens, diria Courtine (2005); ou o corpo que possui, convoca, produz, projeta, lembra, imagina, censura e transforma imagens, diria Belting (2006). Enquanto sujeitos de uma cultura visual, somos constantemente atravessados por imagens que alimentam nossa memória, na mesma medida em que somos produtores e críticos, segundo Belting (2006), dessas imagens, já que cabe, ao sujeito, a possibilidade de censurá-las ou transformá-las a partir da memória individual ou coletiva, num sempre enlace entre esquecimento e lembrança.

Do mesmo modo, é a partir do corpo que podemos pensar a relação estabelecida entre palavras e imagens. Segundo Belting:

As palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam. Neste caso, é a linguagem que serve como um meio para transmitir imagens. Mas aqui também ela necessita do nosso corpo para preenchê-las com

experiências pessoais e significado (BELTING, 2006).

Tomando o corpo enquanto *mídia viva*, Belting (2006) ressalta sua capacidade em ilustrar ou preencher de significados imagéticos uma palavra, colocando-as como estruturas propulsoras de imagens, depósitos da imaginação, alocações vazias que esperam por significados. A linguagem seria, dessa forma, um meio condutor para que o corpo possa ativar, produzir ou despertar imagens, que, por sua vez, não contam com formatações pré-concebidas, mas colocam em jogo a relação do sujeito com a significação e suas inúmeras possibilidades de sentido, fazendo-as sempre singulares. Estamos falando, portanto, de uma mudança de terreno proporcionada pelo corpo, que condensa em carne o verbo. Se pensamos em nosso texto, poderíamos nos questionar sobre as imagens que nos surgem quando escutamos, escrevemos ou simplesmente nos deparamos com a palavra *África*. Em que tipo de imagem nossos corpos transmitem essa palavra? De que modo preenchemos com carne a fome do verbo?

### O que nos diz sua plenitude semiológica?

Diante da análise empreendida pelos tópicos anteriores – nos quais nos referíamos não apenas às subjetividades traçadas pelos indícios encontrados no texto, mas também às imagens com as quais esses indícios se relacionam – percebemos que toda a configuração textual – o cenário rústico, as peles de animais, os acessórios brutos, as argolas ao pescoço, o cabelo armado – nos remete à ideia de uma África animalizada. Somos tomados pela memória de um continente pobre, selvagem, bestial, faminto. Todos esses sinais são, no entanto, resignificados por um segundo sistema semiótico que constitui, igualmente, o texto em questão: *ORIGEM É RIQUEZA: uma verdadeira princesa afro-brasileira vivencia aqui uma realidade lúdica cuja origem e identidade provém do plástico. Luxo pop, os novos modelos da coleção de inverno 2009 extraem sua nobreza da sofisticação*

<sup>5</sup> Referência eletrônica, ausência de página. BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia. *Revista Ghrebh*, n. 8, jul. 2006. Disponível em: [http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting\\_1](http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1). Acesso em 15 jul. 2010.



*tecnológica, e a busca por sua essência passa pelo que há de mais fashion e moderno no design hoje. Acessórios em madeira, palha e metal ajudam a desenhar o look tribal-chic, feito de muitas estampas e cores quentes, quebrando os tons naturais. Nos pés, cobre, prata e vermelho esquentam ainda mais a moda da estação.*

Desse modo, na conjunção com um segundo sistema semiótico, o texto abre cortinas para outra possibilidade de sentido, que se apresenta na tentativa de minar qualquer significação que não seja aquela pré-estabelecida pelo roteiro publicitário. Os *índices* trazidos pelo texto assumem, no encontro com a linguagem verbal, outros papéis. A *origem* já não se assenta sob a memória ocidental de uma *mama-África* pobre e selvagem, mas numa *riqueza* cultural, que, resgatada pela mídia e pela moda, recebe um lugar de *nobreza*, embalada por uma *essência* que *passa pelo que há de mais fashion e moderno no design hoje*. Os acessórios em madeira, palha e metal, dos quais apontávamos a ausência do trabalho de lapidação, *ajudam a desenhar o look tribal-chic*, de modo que já não reconhecemos, ali, uma rusticidade na confecção, mas uma estilização cultural ao sabor do mercado. Converte-se, pois, a tradição em *riqueza*: a *nobreza* está na *essência*, a cultural tribal é o que há de mais sofisticado. Resgata-se a memória de uma África primitiva para fazer emergir uma nova discursividade. *Sofisticação, origem, riqueza e identidade* são esferas que se coadunam, aqui, mediante o trânsito de símbolos culturais, que, absolvidos pelo mercado, desterritorializam-se e assumem outros sentidos.

Assim, é possível afirmar que a linguagem verbal é posta, aqui, numa tentativa de fixar determinados sentidos para uma imagem que é, por natureza, polissêmica. Mais precisamente, numa tentativa de subverter os sentidos que possivelmente seriam construídos num primeiro olhar sobre o texto. Talvez tenhamos, então, uma espécie de *fixação* à esteira do que propõe Barthes ([1964] 1990, p. 32), já que essa linguagem verbal aparece “de modo a combater o terror dos signos incertos”. O verbo retém, aqui, a função de inaugurar uma possibilidade de

sentido almejada pela publicidade e não totalmente concretizada pela imagem. Trata-se de uma *fixação* que não sanciona o dado – já que este dado carrega uma *cadeia flutuante de significados* – mas controla uma polissemia constitutiva, na tentativa de que apenas um sentido seja legível ao sujeito leitor: aquele que estabelece *sofisticação* e *riqueza* na memória de uma África selvagem.

Desse modo, tomado agora em sua plenitude semiológica, o texto seria um acontecimento discursivo que procura um outro lugar para a recorrente animalização midiática do africano. Nessa tentativa, no entanto, o texto retorna ao discurso do africano enquanto selvagem e produz um batimento no interior de sua significação. Isto porque, ao partir de uma memória a fim de resignificá-la, o texto acaba por trabalhar na manutenção dos índices que funcionam na sustentação desse discurso: as peles de animais selvagens, o penteado da modelo, os acessórios que porta, o ambiente criado. Afinal, como trazer à tona um discurso sobre *origem*, sem exaltar a imagem da *mama-África*?<sup>6</sup> E, por conseguinte, como falar dessa *mãe África* sem remeter ao selvagem? Assim, ainda que a linguagem verbal atue na tentativa de controle dos sentidos, o caráter polissêmico da imagem deixa possibilidades em aberto. O resultado desse batimento, que faz chocar as significações que compõem o texto, vai concretizar-se de forma múltipla, a depender dos modos de recepção que o texto terá.

## Conclusão

*É na soma do seu olhar  
que eu vou me conhecer inteiro*

Chico Buarque

Assim, é apenas quando nossos olhos finalmente chegam à apreensão do texto enquanto tal que se pode entrever uma análise global do objeto. No emaranhado de linguagens que o compõe, o texto não apanha

<sup>6</sup> Referência à música *Mama África*, de Chico César, gravada em 1996.

uma decodificação totalizante no imediato momento em que é recebido pelo leitor. Ao nos depararmos com um texto, há uma *ordem do olhar* que emerge como roteiro de leitura e significação. Os olhos passeiam por seus componentes na medida em que os atribuem sentidos. Com isso, não estamos propondo analisar, à luz de uma abordagem estrutural, os elementos textuais enquanto unidades autônomas (BARTHES, [1961] 1990). Ao contrário disso, propomos analisar o encontro dos olhares que lançamos sobre um texto mediante sua inscrição na história, colocando-o numa série enunciativa, de modo que possamos, ao mesmo tempo, considerar o discurso em sua espessura histórica e tomá-lo sob as diversas formulações que o constitui.

Desse modo, estamos contrapondo duas tradições semiológicas: por um lado, a tradição saussureana estrutural, da qual Barthes é herdeiro; e, por outro, uma tradição médica, retomada, atualmente, por Courtine, no empreendimento de uma *Semiologia Histórica*. Da primeira, ressaltamos a necessidade de considerá-la enquanto hipótese, a fim de que ela mesma possa nos responder até onde sua aplicação ainda se mantém produtiva aos objetos atuais. Na segunda, vislumbramos a possibilidade de renegociar os limites de uma visada discursiva no que diz respeito à análise das atuais modalidades do discurso e sua inscrição na história. Foi nessa ambivalência semiológica que tentamos fundamentar nossa análise, rastreando uma *ordem do olhar* que nos levou à análise de cada índice apresentado pelo texto, na tentativa de compreender de que modo o texto desenhava subjetividades, de que modo ele fazia emergir imagens com as quais dialogava e, principalmente, de que modo os olhares que lançamos sobre o texto deixava-nos entrever uma significação global.

Na *soma dos olhares* de que fala Chico é que conhecemos o texto por inteiro<sup>7</sup>: trata-se de uma atualização dos símbolos culturais africanos no interior de uma sociedade capitalista, que industrializa uma memória na tentativa de resignificá-la e a massificá-la. Há uma *plastificação* cultural: *uma verdadeira princesa afro-brasileira vivencia aqui uma*

*realidade lúdica cuja origem e identidade provém do plástico*. Afinal, não foi mesmo pelo plástico que ficou conhecida a *Melissa*? Do plástico enquanto material de confecção dos calçados à *plastificação* cultural é apenas a configuração de um deslocamento de sentido, a proposição do novo, a oferta de uma nova modelagem à memória. Memória que emerge, atualmente, a partir da visibilidade que não apenas o público negro brasileiro tem – a partir, principalmente, das políticas afirmativas –, mas também o continente africano, com toda a espetacularização em torno da Copa do Mundo de futebol, sediada pela África do Sul em 2010. Assim, os holofotes da mídia em geral se voltam à África. Em particular, os holofotes da moda, que enxergam aí uma oportunidade de absorver os símbolos culturais africanos e massificá-los em escala global.

## Referências

BARTHES, Roland. [1961]. A mensagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

\_\_\_\_\_. [1964]. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia. **Revista Ghrebh**, n. 8, jul. 2006. Disponível em: <[http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting\\_1](http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1)>. Acesso em 15 jul. 2010.

COURTINE, Jean-Jacques. [1981]. **Análise do Discurso**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

\_\_\_\_\_; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as suas emoções (de

<sup>7</sup> Referência à música *Tanto amar*, de 1981.

século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa: Teorema, 1988.

\_\_\_\_\_; MILANEZ, Nilton. **Intericonicidade:** entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. [1992]. Uma genealogia da Análise do Discurso. In: \_\_\_\_\_. **Metamorfoses do discurso político:** derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 37-57.

\_\_\_\_\_. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.). **Análise do Discurso:** heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

\_\_\_\_\_. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. Tradução de Carlos Piovezani. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. (Org.). **Discurso, semiologia e história.** São Carlos, SP: Claraluz, 2011. p.145-162.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo:** comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

FOUCAULT, Michel. [1969]. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais:** Morfologia e História.

Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MANCEAUX, Michèle. Mianmá: zoológico de mulheres. **Revista Marie Claire.** Jul. 1996. Disponível em: <[http://marieclaire.globo.com/edic/ed114/rep\\_mulhergirafa.htm](http://marieclaire.globo.com/edic/ed114/rep_mulhergirafa.htm)>. Acesso em: 5 jul. 2010.

**PLASTIC DREAMS:** Melissa Magazine. nº 01, 2009. Disponível em: <<http://www.melissa.com.br/revista/edicao01/>>. Acesso em 23 jun. 2010.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre [et al]. **Papel da memória.** Tradução e introdução de José Horta Nunes. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 49-57.

PIOVEZANI, Carlos. **Verbo, corpo e voz:** dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. [1916]. **Curso de Linguística Geral.** Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Juremir Machado da. Régis Debray: as tecnologias da crença. **Revista FAMECOS,** Porto Alegre, nº 9, p. 7-14, dez. 1998.

*Recebido em: 09 de outubro de 2013  
Aceito em: 16 de novembro de 2013.*