



IMAGEM E MEMÓRIA NA OUTRA CENA DO DISCURSO

Luciene Jung de Campos¹

Antes de entrar propriamente no debate sobre imagem e memória, vale dizer de onde falo e o que pretendo aqui. Este texto nasce do desejo de recolocar a imagem no coração da Análise do Discurso, não como ilustração, mas como materialidade legítima, tão atravessada pela história, ideologia e inconsciente quanto pela língua.

Meu interesse é pensar a imagem como aquilo que faz aparecer a memória discursiva, como a superfície onde os já-ditos se inscrevem de modo visível. Ao reafirmar que não existe sentido sem memória (Pecheux, ([1975] 1997), quero também mostrar que não existe imagem sem essa mesma trama histórica que nos antecede. Assim, o objetivo é polêmico, pois traz uma disputa teórica interna quanto ao reconhecimento da imagem como materialidade discursiva: retomar a teoria discursiva da imagem enquanto uma estrutura-discursivo-visual em funcionamento (Jung de Campos, 2010).

Para isso, recupero algumas cenas de rua — um chamado policial, um grito de vitória — que, ao serem recortadas pela teoria da Análise do Discurso materialista, tornam-se operadores conceituais clássicos. É nesse ponto que Althusser, Pêcheux, Freud, Lagazzi, Indursky e Rancière se encontram comigo: todas e todos, à sua maneira, lidam com cenas que excedem o imediato e o empírico. Cada uma e cada um mostram que é na superfície visual, verbal, estética que a estrutura se apresenta no entrecruzamento da linguagem e da história.

Este texto também se pergunta sobre aquilo que a AD perde quando recusa a imagem. O que fica de fora quando o analista do discurso insiste apenas no verbal? O que permanece invisível na teoria quando o visual é tratado como secundário? A aposta aqui é que a cena (verbal ou visual) é produtora de conceito. Quando recortada, ela deixa de ser um episódio e se torna um operador discursivo.

Em última instância, espero que essa escrita contribua para ampliar a cena do discurso, deslocando fronteiras entre o que pode e o que não pode ser tomado como materialidade. A imagem aparece, então, como a outra cena do discurso, um espaço onde memória, inconsciente e história se cruzam e desafiam o analista a ver mais do que está no dito.

Para Pêcheux ([1983] 2015, p. 45), “a eficácia simbólica ou ‘significante’ da imagem” é um fato incontornável, ao considerar os fatos de discurso como inscrição material em uma memória discursiva, que enquanto dispositivo complexo poderia acionar “a passagem do visível ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador de memória social” em seus efeitos de repetição e reconhecimento de um campo vivo de já-ditos. Todo discurso é efeito do interdiscurso que antecede e possibilita qualquer dizer.

¹ Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras pela UFRGS. Doutora em Teorias do texto e do discurso PPGLet/UFRGS. E-mail: <ljungdecampos@gmail.com>.



Na relação imagem e memória, é sobre a irredutibilidade heterogênea das materialidades e da ampliação da cena do discurso do que se trata. Logo, uma questão se coloca: existe memória sem imagem? Para pensar a memória não seria preciso de uma imagem, de uma cena anterior? Para produzir um conceito, uma teoria pode-se renunciar à imagem?

Ao afirmar que não existe sentido sem memória, afirmo também que não existe imagem sem memória. O visual não escapa da história; ao contrário, é uma de suas formas mais insistentes. Conceituo a imagem como uma estrutura discursivo-visual- em-funcionamento (Jung de Campos, 2010), tendo em vista a função do olhar e os mecanismos inconsciente que operam na sua produção e interpretação. Por ser uma estrutura discursiva, a imagem é organizada e ganha sentido dentro de uma formação discursiva específica, que determina as posições que o sujeito pode assumir ou refutar frente à imagem. A imagem possui uma espessura semântica, pode condensar vários sentidos num mesmo traço visível.

Quando a imagem é analisada discursivamente, não se analisa o que ela representa, mas as formações discursivas que a atravessam e os gestos de memória que nela se inscrevem. Logo, a imagem significa porque está inscrita em uma memória de imagens anteriores que a sustentam, mesmo quando não aparecem explicitamente. Fragmentada e deslocada, mas não sem memória.

No entanto, não tenho o intuito de responder, nem explicar, resolver ou esclarecer de imediato, mas interrogar os pressupostos das perguntas. A ideia é produzir alguns deslocamentos até recolocar a pergunta. Para suspender a resposta imediata e desnaturalizar o que parece evidente, abrindo novos ângulos de leitura, proponho uma imagem, uma cena de rua que constrói um conceito. Proponho pensar a teoria da interpelação de Althusser (1985), partindo do pressuposto de que não existe discurso sem sujeito e que o sujeito da análise do discurso passa a existir numa cena de rua. É no Ei, você aí! que se dá a cena teórica da interpelação proposta por Althusser: “Presumindo-se que a cena teórica que imaginei ocorra na rua, o indivíduo chamado se voltará. Por essa mera virada física de 180 graus, ele se torna sujeito” (Althusser, 1985, p. 97).

Nesta cena teórica de rua, eu dedico atenção à sua heterogeneidade constitutiva que se inicia com um chamado: *ei, você aí* (materialidade verbal) e se desdobra na virada física do corpo (materialidade visual), estabelecendo relação entre imagem e texto no entrecruzamento desses dois objetos. Esta cena tem força para sustentar um conceito teórico quando deixa de ser apenas uma ocorrência empírica e passa a funcionar na ativação de um pré-construído, quero dizer, quando ela é lida, recortada e estetizada de tal modo que passa a produzir sentido sobre algo maior que ela mesma.

Suzy Laggazi (2009) chama atenção para a imbricação material dessas diferentes formas de linguagem (verbal e visual) presentes no recorte significativo, o que ocorre por conta da incompletude constitutiva da própria linguagem. A autora afirma que isso permite que novos sentidos sejam reclamados na interpretação em movimento de constante demanda, na remissão de uma materialidade a outra.

É inspirada nessa composição, que me debruço sobre a cena althusseriana, fundante do conceito de assujeitamento através dos processos de interpelação. É nessa cena de rua que o indivíduo abstrato, de



costas, faz uma torção do corpo para responder ao policial que o interpela: “sim, sou eu mesmo”, tornando-se sujeito.

Ao ser recortada, a cena é retirada do fluxo cotidiano e isolada como algo digno de atenção. Esse recorte é o gesto inicial do analista e já é uma operação teórica. A cena não é tomada como óbvia, mas como portadora de sentidos, memória e ideologia. Algo vacila quando a imagem amplia as possibilidades discursivas através da dinamicidade de sua composição estética. É nesse ponto que começa a se formar o conceito: a cena banal é vista como estruturada por relações simbólicas e históricas, outorgando-lhe legitimidade. Assim, a cena de rua, que se dá no lugar da ocorrência massificada, reduz o significado hermético da teoria tradicional, enquanto representação pretensiosa do transcendental. Inicia-se um processo sintomático que ultrapassa e questiona o saber erudito. A cena de rua ao alargar a cena do discurso, permite que o objeto seja esgarçado, recolocado e atualizado a cada um dos contextos onde se reproduz.

Freda Indursky (2007) traz que a memória é o que instala a cena discursiva. A cena discursiva é o lugar em que o sujeito fala e onde o dizer se organiza. A articulação da imagem com a memória discursiva é trabalhada como uma materialização visual de um fato de memória que permite analisar como os sentidos são produzidos, regularizados e repetidos na cena do discurso. A imagem funciona como suporte histórico e fato de memória discursiva. Na relação memória e interdiscurso aquilo que não está presente no texto, o sustenta e atravessa.

Junto com Indursky (2007) e Lagazzi (2009) penso que a cena torna-se conceito quando ela faz aparecer uma estrutura, não apenas um evento. Por exemplo, a movimentação de automóveis numa grande avenida pode virar o conceito de fluxo urbano; a abordagem de um policial a um vendedor de rua pode originar o conceito de dispositivo de controle de estado; uma fila improvisada vira o conceito de ordem espontânea. O conceito dá à cena não só um estatuto teórico, mas um estatuto político vinculado a distintas formações ideológicas, produzindo um dispositivo de leitura do social.

Pêcheux ([1981] 2008) analisa o enunciado *on a gagné* que compõe outra cena de rua, não menos importante para a teoria da Análise do Discurso materialista. O grito de *on a gagné* que acontece numa comemoração de vitória eleitoral na praça da Bastilha, depois que François Mitterrand venceu as eleições na França. O que Pêcheux faz com essa cena? Faz emergir o conceito de acontecimento discursivo — o instante em que um dizer coletivo rompe com a estrutura anterior e produz uma outra posição sujeito e outro sentido político.

Quando as pessoas gritam “*On a gagné !*” após a vitória de Mitterrand, esse dizer não nasce do nada: ele se apoia em uma memória discursiva (social, histórica e política) construída por décadas de luta da esquerda francesa — greves, derrotas, resistência. O acontecimento desloca as redes de sentido, fazendo ruir “uma lei da série do legível” (Pêcheux, [1981] 2008, p.52) reconfigura o já-dito dos governos conservadores, produz outra posição-sujeito. É o ponto em que o enunciado rompe com a estrutura vigente, instaurando um novo processo discursivo.



On a gagné, enunciado deslocado de uma partida de futebol para o campo político, funciona para o sujeito, nos dois campos, um modo particular de organização semântica, na qual os processos de condensação de diferentes formações discursivas operam uma substituição significativa (Jung de Campos, 2010). Enquanto outra cena, deixa ver a descontinuidade no cenário político francês, ou seja, um mais além – dimensão do real da história que eclode na formação discursiva que o domina e faz emergir o sujeito no intervalo entre uma tomada de posição e outra.

O sujeito produz modos particulares de se inscrever socialmente e de ressignificar o desejo. Inconsciente e ideologia se encontram materialmente ligados na ordem significativa da língua, como afirma Pêcheux (1997, p. 152): “a ordem da língua não coincide com a da ideologia, mas ambas podem ser pensadas com relação ao registro do inconsciente”.

Temos aqui duas imagens: *Ei, Você aí!* E *on a gagné*, duas cenas teóricas do discurso apanhadas na rua. Dessas que são roubadas e vendidas na calçada, clandestinamente. Talvez os nossos objetos de estudo também sejam imagens, materialidades que juntamos nas esquinas, nos semáforos. A preocupação aqui não é como se aplica os conceitos althusserianos na análise, mas como e onde se recolhe e problematiza cada fato histórico. Quem manda no discurso não é a teoria, mas a materialidade, a cena.

A expressão “a outra cena” (die andere Schauplatz) aparece na obra freudiana para nomear a instância do inconsciente. Freud fala na “outra cena”, referindo-se a um palco diferente daquele em que atuam os processos conscientes. Trata-se de uma metáfora fundadora para apresentar fatos psíquicos que não se reduzem à consciência. Portanto, a “outra cena” dá corpo à ideia de que o psiquismo não é uno, mas dividido, e que a verdade do sujeito emerge desse espaço não consciente. A outra cena indica que há uma cisão estrutural no sujeito: algo de si opera em um lugar inacessível imediatamente à consciência, mas que se manifesta indiretamente nos lapsos, sonhos e sintomas. Essa outra cena é o teatro do inconsciente, onde imagens e ideias foram recalçadas. Desse modo, o inconsciente inventado por Freud, é um inconsciente teatral.

O inconsciente estético, em Jacques Rancière (2005), não tem relação direta com o inconsciente freudiano. Em vez de operar pela lógica do recalçamento, ele mostra como a arte produz sentido independentemente das intenções do artista. O conceito de inconsciente estético está relacionado à peculiaridade da arte em apresentar um saber que não se separa das formas do sensível (imagens, gestos, ritmos, cenas, composições). O autor trabalha com cenas da peça *Édipo rei*, de Sófocles. Retoma a cena em que depois de descobrir que matou o próprio pai e desposou a própria mãe, Édipo fura os próprios olhos. Rancière (2005) deixa claro que não é o parricídio ou incesto que choca o espectador, mas os olhos arrancados e o corpo coberto de sangue de Édipo no palco. A imagem do corpo mutilado expressa uma verdade trágica: Édipo não precisa mais de olhos, o horror já está inscrito nele. Essa imagem funciona como um saber que não precisa ser explicado, ela configura uma verdade encarnada que vai da peripécia ao reconhecimento, do não-saber ao saber.



Retomo aqui as perguntas que deixei em suspenso: existe memória sem imagem? Para pensar a memória, não seria preciso uma cena anterior? Para produzir um conceito, pode-se renunciar à imagem?

Essas perguntas voltam agora de outro modo, depois de percorrer as cenas da interpelação, do acontecimento discursivo e da tragédia. Voltamos a elas como quem retorna ao palco depois do reconhecimento de Édipo, não mais para buscar respostas, mas para assumir a torção que elas impõem ao olhar. Ao recusar a imagem, o que perde um analista do discurso? O que se perde quando se tenta analisar apenas o verbal, como se o visual fosse um enfeite superficial?

A cena do Édipo cego, ensanguentado, nos oferece uma metáfora rigorosa demais para ignorar. Ele fura os próprios olhos depois de saber, como se a verdade fosse grande demais para ser olhada diretamente. Mas o analista do discurso que exclui a imagem da análise, que insiste em trabalhar apenas com palavras, talvez esteja fazendo o movimento inverso: furando os olhos antes de saber.

Na tentativa de desver, o que o analista do discurso não quer saber quando recusa a imagem enquanto materialidade de análise? Como alguém que, temendo o excesso da cena visual, priva-se de ver aquilo que a imagem dá a pensar? Como alguém arranca do discurso justamente sua parte mais incômoda, mais insistente, mais subversiva? Furar os olhos antes de saber não seria recusar o gesto que funda a própria análise: o gesto de olhar?

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, [1900] 1976. v. 4-5.
- INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C. (org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.
- JUNG DE CAMPOS, Luciene. **Imagens à deriva**: interlocuções entre a Arte, a Psicanálise e a Análise do Discurso. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- LAGAZZI, Suzy. O recorte significativo na memória. *In*: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). **O Discurso na Contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, [1975] 1997.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, [1983] 2008.
- PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. Trad. José Horta Nunes. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). **Papel da memória**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, [1983] 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.