

A imagem como utopia em heterotopias e a noção de intericonicidade frente à escrita do acontecimento

The image as a utopia in heterotopias and the notion of intericonicity front of the writing event

Alex Pereira de Araújo¹
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
alex.scac@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma discussão que tem como objetivo principal propor um novo risco ao contorno da noção de intericonicidade que aparece em Courtine, precisamente, em 2003. Aí encontramos uma abertura que nos permite traçar outras curvaturas em sua noção. É justamente por este interstício que vamos propor a inclusão de dois elementos que, a nosso ver, estão na ordem da constituição das imagens: as utopias e heterotopias, conforme discussões iniciadas anteriormente por Araújo (2014a, 2014b). Para tanto, tomamos como pano de fundo as imagens em movimento de duas produções francesas de horror e as imagens fotográficas da prisão de Abou Ghraib que serão analisadas à luz da discussão realizada por Foucault em *Le corps utopique, les heterotopies* e em *Outros Espaços*, juntamente com as discussões de Courtine e de Milanez acerca da intericonicidade (cf. COURTINE, 2005; 2011; 2013; MILANEZ, 2011a; 2011b; 2013a, 2013b). Os *Elementos de Semiologia e A escrita do acontecimento* de Barthes também fazem parte da discussão, já que este autor aparece desde cedo no trabalho de Courtine, precisamente, quando buscava apresentar a noção de intericonicidade.

Palavras-chave: Intericonicidade; Discurso fílmico; Horror; Utopia; Heterotopias.

Abstract: This work presents a discussion whose main objective is to propose a new risk to the contour of the notion of intericonicity, which notion appears in Courtine, precisely in 2003. There we find an opening that allows us to trace other curvatures in her notion. And it is precisely through this gap that we are going to propose the inclusion of two elements that, in our view, are in the order of the constitution of the images: utopias and heterotopias, as discussed earlier by Araújo (2014a, 2014b). Therefore, we take as a background the moving images of two French horror productions and the photographic images of Abou Ghraib's prison that will be analyzed in the light of the discussion carried out by Foucault in *Le corps utopique, les heterotopies* and in *Of Other Spaces, Heterotopias*, together with Courtine's and Milanez's discussions about intericonicity (cf. COURTINE, 2005; 2011; 2013; MILANEZ, 2011a; 2011b; 2013a, 2013b). Barthes' *Elements of Semiology and The Writing of the Event* are also part of the discussion, since this

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela UESB (com bolsa da CAPES e bolsa do PDSE na França). Graduiu-se em letras Português com Francês (1995-2000), tornando-se Mestre em Letras: Linguagens e Representações (2009-2011) pelo PPGL da UESC. Participou dos programas do Ministério das Relações Exteriores da França (Ministère des Affaires Étrangères): *Connaissance de la France* em 2000 e do *Profs en France* (2007) no CAVILAM de Vichy (Universidade Blaise Pascal). ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4818-0912>. Faz parte do grupo de Pesquisa em Linguagens, Poder e Contemporaneidade e é conselheiro do CACS/Fundeb (Itabuna-BA) e do Conselho Estratégico Social da UFSB.

author appears early in Courtine's work, precisely at the time when he sought to present the notion of intericonicity.

Keywords: Intericonicity; Filmic discourse; Horror; Utopia; Heterotopias.

Introdução

Considerando que toda imagem é o encontro de utopias em heterotopias, este artigo tem como principal objetivo rediscutir a noção de intericonicidade, pensada por Courtine, a partir de 2003, acrescentando à discussão a necessidade da inclusão de dois elementos discursivos que, a nosso ver, são constitutivos das imagens: as utopias e as heterotopias.

As imagens em movimento de duas produções francesas de horror e das imagens da prisão de Abou Ghraib estão a cargo de tal discussão, cuja análise demonstra como esses dois elementos podem ser considerados em conceito mais amplo de intericonicidade.

Os termos utopia e heterotopias são tomados de Foucault (2001; 2003; 2009), precisamente, em *Le corps utopique, les heterotopies* e em *Outros Espaços*. O primeiro diz respeito ao modo como somos levados a idealizar, discursivamente, as coisas para nos consolar em espaços fundamentalmente irreais, enquanto o segundo, as *hetero-topias*, esses espaços absolutamente outros, têm a capacidade de nos inquietar, porque “solapam secretamente a linguagem” (FOUCAULT, 1981, p. XIII, grifo do autor).

Estas considerações estão fundamentadas nas discussões de Courtine e de Milanez acerca da intericonicidade (cf. COURTINE, 2005; 2011; 2013; MILANEZ, 2011a; 2011b; 2013a, 2013b), considerando, ainda, as discussões que encontramos em *Elementos de Semiologia* e *A escrita do acontecimento* de Barthes (1971; 1972), em razão da crítica que Courtine faz dos trabalhos desse autor no que diz respeito à imagem situada no campo da Semiologia.

Assim, o percurso empreendido está dividido em três partes. A primeira delas é dedicada à arqueogenealogia da noção de intericonicidade. Neste caso, vamos retomar as reflexões de Courtine e de Milanez desde o seu surgimento, rediscutindo o papel da semiologia barthesiana em seus contornos. Na segunda parte, vamos redesenhá-la, acrescentando o componente espacial; ou seja, discutimos como as noções de utopia e heterotopias podem funcionar como elementos de descrição das imagens fixas ou em movimento. Deste modo, entramos na ordem das fotografias pela via da discussão feita por Courtine em sua análise sobre as imagens de Abou Ghraib; cuja reflexão retoma algumas considerações do texto de Susan Sontag, publicado no *The New York Times*, para afirmar que “as fotografias possuem o poder insuportável de determinar o que memorizamos dos acontecimentos” (COURTINE, 2013, p. 156). Na terceira e última parte, realizamos uma análise com imagens do cinema de horror, discutindo o funcionamento da intericonicidade com base na discussão sobre a questão dos espaços utópicos e heterotópicos e sobre a escrita da violência no acontecimento.

A intericonicidade é uma noção discursiva porque se apoia na arqueogenealogia de Foucault, lugar teórico onde o visível e o dizível o inquietaram profundamente. Em suas pesquisas, vamos perceber que há um funcionamento recíproco entre imagem e discurso que precisa ser descrito. Considerando o cinema como um lugar em que o visível e o dizível funcionam, reciprocamente, na produção de corpos e dos espaços fílmicos (utópicos e heterotópicos), nossa análise toma as imagens em movimento como objeto discursivo. Esta forma centenária de representar o corpo, articulando o visível ao dizível, tem possibilitado ao homem contemporâneo registrar fatos e acontecimentos do seu *modus vivendi* num percurso de movimentos de corpos que são exibidos na grande tela (ARAÚJO; MILANEZ, 2012) e que estão sob a ordem do enquadramento do olhar que olha e impõe para qual parte do corpo deve-se olhar.

Podemos dizer, em termos foucaultianos, que o cinema se tornou um lugar de superposições de utopias e de heterotopias, ou, no dizer de Metz (1971, p. 59), lugar onde o significante se apresenta coextensivo ao conjunto do significado; lugar onde o movimento das imagens do corpo e o enquadramento do olhar das câmeras cinematográficas estão na ordem daquilo que o próprio Metz chamou de discurso imagético.

As produções cinematográficas criam e recriam espaços por meio de vários dispositivos, já que “a matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (ROHMER, 1958 apud ARAUJO 2014b). Nestes termos, o cinema é um lugar para percebemos a questão da intericonicidade trazida à tona por Jean-Jacques Courtine (2005; 2011; 2013), quando pensava em sua arqueologia das imagens ou do imaginário humano. Em termos foucaultianos, a produção de cenários, de figurinos, o movimento das câmeras, o enquadramento das imagens, a maquiagem são forma de utopias em heterotopias; isto é, estão na ordem desta materialidade que se estrutura por meio de uma rede de imagens, trilha sonora, narrativas, figurinos etc., reunindo num só espaço os saberes da pintura, da fotografia, literatura e do teatro.

Diríamos que o corpo registrado por uma câmera em movimento é um corpo heterotópico em utopias. Neste registro, os corpos do presente se tornam, imediatamente, na imagem, corpos do passado (BAEQUE, 2008) e isso possibilita, pelo prisma de uma certa arqueologia, tomar essa inscrição como discurso porque é “essencialmente histórico” e, com efeito, “não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu” (FOUCAULT, 1987, p. 226).

Os filmes de horror dão ao corpo um tratamento singular que nos permite operá-lo por meio da investigação histórica, ou seja, no horror há um espaço próprio para o corpo cuja

inscrição foi historicamente constituída e difundida pelo discurso-corpo. Este espaço é travessado por utopias em heterotopias na medida em que é um espaço visível, cujas imagens estão em nossa memória visual-discursiva. Diríamos que as produções cinematográficas de horror estão a cargo de nossas angústias mais antigas, as quais são, por natureza, difíceis de historicizar (cf. BAILLON, 2010, p. 36, tradução nossa); mas, ao mesmo tempo, “se exorciza também a angústia simétrica, isto é, o temor de fazer ou gostar de fazer o mal a outrem, o medo de sermos nós mesmos o monstro” (CHEVALIER-CHANDEIGNE, 2014, p. 95, tradução nossa).

A arqueogenealogia da noção de intericonicidade

A noção de intericonicidade surgiu como elemento teórico central no trabalho de Courtine, precisamente, em seu seminário sobre antropologia e a história das imagens em 2003. Sua maior preocupação era sublinhar o caráter discursivo das imagens para se afastar dos trabalhos que as aproximavam do modelo de língua esboçado pelo estruturalismo saussuriano (cf. COURTINE, 2013, p. 157; MILANEZ, 2013b). Este traço discursivo ainda permanece. Mas naquele exato momento, a intericonicidade estava comprometida com noção de interdiscurso; ou seja, estava ligada a uma espécie de “discurso-transverso [que] atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria prima na qual o sujeito se constitui como sujeito falante” (PÊCHEUX, 1997, p. 167). Mas esta relação, ao que parece, ficou para trás, na história do esboço da intericonicidade.

Hoje, pelo que observamos, ela está mais comprometida com a arqueogenealogia de Foucault e com a semiologia da imagem de Barthes do que propriamente com a noção de interdiscurso, de Pêcheux. Ela ainda continua articulada à noção de memória discursiva e, por este motivo, podemos dizer que ela é tributária da questão da memória; ou seja, a intericonicidade só é possível por conta da memória que temos em nossa mente das imagens, como uma espécie de rede imagética em que o visível e o dizível se encontram no momento em que vemos uma dada imagem. Dessa forma, o próprio Courtine afirma que “devemos voltar a Foucault” porque existem

dois elementos que me parecem essenciais na compreensão da dimensão antropológica e histórica das imagens: trata-se da noção de ‘domínio de memória’,

condição de possibilidade dos saberes; e, novamente, do ‘dispositivo’, que pode esclarecer os poderes inéditos que se advinham no processo tecnológico de produção e disseminação das imagens que os soldados de Abou Ghraib um belo dia espalharam sobre a face da terra (COURTINE, 2013, p. 155).

Sobre a semiologia da imagem, Courtine diz que quis fazer uma crítica à forma “como a encontramos junto a Roland Barthes e em suas incontáveis réplicas, porque ela assemelhou a imagem ao signo linguístico, no sentido quase saussuriano do termo” (COURTINE, 2013, p. 41). Segundo Courtine (*apud* MILANEZ, 2013b, p. 45), “essa semiologia que teve, sem dúvida nenhuma, o mérito de existir e de promover a questão da imagem e de sua análise, se distancia muito da compreensão do que é imagem”. Por outro lado, diz que “é preciso, entretanto, reconhecer em Barthes o interesse pelas intuições ulteriores a respeito da imagem tais como os estudos sobre o ‘obtusos’ em ‘O terceiro sentido’, ou ainda sobre ‘*punctum*’ em *A câmara clara*” (COURTINE *apud* MILANEZ, 2013b, p. 45).

Mas, encontramos em Barthes a afirmação de que a linguagem que o semiólogo opera “não é exatamente a do linguista, é uma segunda linguagem, cujas unidades não são mais monemas ou fonemas, mas fragmentos mais extensos do discurso; estes remetem a objetos ou episódios que significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela” (BARTHES, 1971, p. 12, grifo do autor). Esta afirmação parece o libertar da acusação de criar um impasse ao fazer a imagem obedecer a um modelo de língua, como afirmou Courtine em *Decifrar o corpo*.

O que Barthes quis dizer é que “qualquer sistema semiológico se repassa de linguagem” (BARTHES, 1971, p. 12), ou seja, objetos, imagens, comportamentos podem significar, mas nunca de uma maneira autônoma. Os argumentos usados por Barthes parecem estar em consonância com a afirmação de Courtine de que “toda imagem se inscreve numa cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda memória tem um eco” (COURTINE, 2013, p. 43).

Ora, se Courtine admite que toda imagem tenha inscrição numa cultura visual, então, é preciso aceitar o fato de que as imagens, os objetos, os comportamentos não podem ser tratados sem considerarmos a rede de significações que os batizam no universo da linguagem. Não podemos ignorar que as sociedades humanas se tornaram cada vez mais complexas por causa da linguagem articulada usada para representar e dar significado às coisas. Portanto, os discursos e as imagens fazem parte dos processos de produção e significação que existem desde as sociedades primitivas até as pós-modernas. Ao que parece, nossa memória visual funciona reciprocamente com a linguagem. Quando descrevemos ou buscamos reproduzir, interpretar imagens, usamos a linguagem. No entanto, Foucault demonstrou várias vezes que, desde o

século XVII, não há mais uma relação de semelhança entre as palavras e as coisas (imagens). Em análises de pinturas como *Las meninas*, de Velásquez, e como *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, mostrou que “a pintura cessou de afirmar” (FOUCAULT, 2001, p. 263). Em outras palavras: Foucault buscou demonstrar que a pintura, a partir do século XVII, perturbou todas as correspondências tradicionais da linguagem e da imagem (FOUCAULT, 2001, p. 251).

Já Barthes procurou demonstrar que “o mundo da significação não é outro senão o da linguagem” e que “nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita” (BARTHES, 1971, p. 12). Nestes termos, “a escrita é, na totalidade, ‘o que está por inventar’, a ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de toda uma fase de linguagem” (BARTHES, 1972, p. 167). Por mais que Courtine critique a semiologia da imagem, esboçada por Barthes, ele reconhece que “a compreensão do funcionamento das imagens como ‘signos’ torna-se desde então uma aposta política e teórica importante” (COURTINE, 2013, p. 37).

Há em Barthes uma preocupação com a linguagem, com a significação que damos às imagens por meio da linguagem. E, neste caso, a questão do signo está na ordem da linguagem. Mas precisamos entender: o que é signo para Barthes? O signo, para Barthes, “na verdade, insere-se numa série de termos afins e dessemelhantes, ao sabor dos autores: *sinal*, *índice*, *ícone*, *alegoria* são os principais rivais do signo” (BARTHES, 1971, p. 39). Mas, em linguística, Saussure tratou logo de eliminar imediatamente este problema, definindo o signo linguístico “como a união de um significante e de um significado” (BARTHES, 1971, p. 42).

Esta precisão saussuriana, de definir o signo linguístico, influenciou Barthes a esboçar o signo semiológico; isto é, o signo linguístico serviu de modelo para o signo semiológico, mas a diferença está na substância. Enquanto o primeiro se limita ao universo dos sons articulados pelo falante de uma língua, o segundo lida com diferentes substâncias como: imagens fixas e em movimento, comportamentos, objetos (vestuário, alimentos) etc. Contudo, é preciso salientar que, tanto o signo semiótico quanto os signos linguísticos, estão inscritos nas sociedades humanas, as quais se diferenciam das outras sociedades pela linguagem articulada, em termo saussuriano. Também é preciso reconhecer que estamos vivendo numa época de sobreposições, não só dos espaços, como pensou Foucault, mas das imagens, das mídias digitais, da escrita, do audiovisual, do virtual, do hipertexto; do encontro e do desencontro. O próprio filme é um bom exemplo de sobreposição de palavras e de coisas, de imagens em movimento, da sobreposição da trilha sonora, do contínuo e do descontínuo.

Mas nos parece, ao que tratar os objetos, comportamentos, imagens como discursos, do mesmo modo como fez Foucault, ao invés de tratá-los como signos semiológicos, Courtine faz

uma escolha teórica, a qual não é tão distante daquilo que Barthes propôs; ou melhor, é preciso reconhecer que Barthes considerou que as unidades da linguagem (“verdadeira”) são fragmentos mais extensos do discurso, os quais estão *sob* a ordem desta linguagem; “significam *sob* a linguagem, mas nunca sem ela”(BARTHES, 1971, p. 12, grifo do autor). Nesta perspectiva, a afirmação feita por Courtine de que “o discurso tanto pode ser um fragmento de imagem quanto uma centelha de linguagem” (COURTINE, 2013, p. 42), ecoa, não apenas a perspectiva foucaultiana, mas também a concepção de linguagem adotada por Barthes.

Este caráter discursivo da intericonicidade abre caminhos para ampliarmos a discussão de uma maneira a considerar o diálogo da semiologia barthesiana com os trabalhos de Foucault. Diríamos que o termo “discurso” carrega, em seus traços, elementos históricos, linguísticos e semiológicos que nos permitem tratar as imagens como objetos na perspectiva arqueogenealógica. Dessa forma, ainda que a metodologia da pesquisa semiológica, proposta por Barthes seja bem diferente daquelas realizadas por Foucault, por causa do princípio limitativo da análise barthesiana que se restringe à busca de “reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação da língua” (BARTHES, 1971, p. 103); nós encontramos uma abertura justamente na concepção de linguagem, proposta pelo semiólogo, que nos permite estabelecer um diálogo com a arqueogenealogia foucaultiana. Nestes termos, a noção de intericonicidade tem uma dimensão de complexidade porque ela carrega, em seu rastro, traços do estruturalismo, por meio de Barthes, e do pós-estruturalismo, pela via de Foucault. E qual é a implicação disto? O que isto impõe à intericonicidade? Quais contornos a concepção de linguagem em Barthes vai dar a esta noção? Entremos na ordem da nossa análise para buscar respostas para estas reflexões mais adiante.

A intericonicidade: memória dos espaços ditos e vistos

Nossa memória visual é sempre acionada quando abrimos os olhos e fitamos algo, que pode ser um filme, uma imagem ou qualquer objeto (até aqui, isso parece muito nítido). Mas é preciso reconhecer que ela não é apenas constituída por imagens vistas ontem e atualizadas no agora; ela também é abastecida por discursos, juntamente com as imagens, em práticas discursivas; ou seja, ela vai sendo atualizada pelas imagens vistas no momento presente, juntamente com alguma narrativa, depois com comentários etc. Neste caso, as práticas discursivas devem ser entendidas como formas de manifestação dos discursos cuja ocorrência se dá em uma dada sociedade, porém circunscritos a *lugares institucionais* de onde se obtém

certos discursos e que determinam as condições de seu funcionamento e impondo aos indivíduos que os pronunciam, certo número de regras para “não permitir que todo mundo tenha acesso a eles” (FOUCAULT, 1996, p. 37).

Em *A Arqueologia do saber*, encontramos exemplos de como as práticas discursivas ocorrem nos lugares institucionais, onde aparecem aquilo que Foucault depois chamou de *rarefação dos sujeitos*, em *A ordem do discurso*. (cf. FOUCAULT, 1996, p. 37). Um desses exemplos é aquele que se refere ao *status* dos médicos. Neste caso específico, observa Foucault (1972, p. 72) que “descrições qualitativas, narrações biográficas, demarcação e recorte dos signos, raciocínios por analogia, dedução, estimativas estatísticas, verificações experimentais e muitas outras formas de enunciados” são encontradas, no século XIX, no discurso dos médicos”, como parte das práticas discursivas dos médicos do século XIX, compreendendo critérios de competência e saber atribuídos de forma institucional aos indivíduos que possuem tal *status* de médicos ou seja, “a fala médica não pode vir de quem quer que seja; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e de maneira geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis do personagem, definido por status, que tem o direito de articulá-lo” (FOUCAULT, 1972, p.58). No que tange às formas iconográficas ou plásticas, no texto *As palavras e as imagens*, encontramos a afirmação de que

Nos quadros de uma época há posicionamentos rituais, que permitem saber se deparamos com um homem ou um anjo, com uma aparição ou uma realidade; eles também indicam valores expressivos – cólera de um rosto, melancolia de uma floresta –, mas de acordo com regras formais de uma convenção (as paixões em Le Brun não têm a mesma característica que em Dürer) (FOUCAULT, 2000, p.83).

Esta afirmação reforça o postulado da soberania do discurso já suposta pela iconografia clássica, e que o discurso e a plástica “se movimentam um em direção ao outro.” (FOUCAULT, 2000, p. 82). Aqui também encontramos o postulado da intericonicidade. Como uma noção tributária da arqueogenealogia de Foucault, a intericonicidade não é apenas rede de imagens, mas, sim, uma rede de imagens e discursos sobrepostos, tendo em vista que “os elementos discursivos [...] ganham corpo em *motivos* plásticos” (FOUCAULT, 2000, p. 82). Reconhecemos uma imagem de horror por conta da prática discursiva, não apenas pela imagem ou apenas pelo discurso, mas por esta sobreposição de um sobre o outro. Vemos e ouvimos, continuamente, em descontinuidade, tanto espacial, quanto temporal. Há, aí, uma dispersão. Essa é a primeira coisa a pensar sobre o modo como armazenamos as imagens e os discursos. Exemplifiquemos com as imagens logo abaixo.

Imagem 1 - O cinismo do horror



Imagem 2 - Horror e poder (Abou Ghraib)



Imagem 3 - Horror e biopoder (Abou Ghraib)



Imagem 4 - Horror x terrorismo (Abou Ghraib)



Estas são imagens que registraram a presença dos soldados americanos em Abou Ghraib² (سجن أبو غريب), prisão iraquiana, sob o controle das tropas americanas. Elas circularam o mundo por vários meios. Vimos algumas delas nos noticiários das televisões, pela *internet*, mas sempre pela perspectiva do discurso do abuso do poder de quem as fez e por que elas foram feitas. Em *Decifrar o corpo*, Courtine analisou uma delas, para “compreender a gênese das fotografias de Abou Ghraib” (COURTINE, 2013, p. 156). Nesta análise, ele afirmou que “existem outras imagens sobre elas, que provêm da cultura e da memória visual da América ordinária, aquelas das quais estes soldados são portadores” (COURTINE, 2013, p. 158). Mas de que maneira podemos ver nestas imagens outras imagens? Como demonstrar isso? Vejamos como Courtine tenta responder estas duas questões com as imagens de Abou Ghraib:

A memória visual onde as fotos de Abou Ghraib adquirem sentido se inscreve no fundo histórico no qual se desdobra, na América, o vínculo entre caça e a guerra: experiência da fronteira e a onipresença da caça na cultura americana das origens, das quais dão testemunho, cada um a seu modo, a literatura nos escritos de Jack London (dentre muitos outros), o romance nacional naqueles de Theodore Roosevelt

² Aqui, mantemos a grafia que aparece na tradução brasileira de *Déchiffrer le corps* (Decifrar o corpo), ao invés de usar a grafia padrão do português, Abu Ghraib.

(*The Winning of the West*, 1885-1894) ou a história ela mesma, tal como a escreve Frederick Jackson Turner (*The Significance of the Frontier in American History*, 1893); em seguida o prolongamento da caça na guerra, que *The Deer Hunter*, de Michel Cimino, ilustra; e enfim, o prolongamento da guerra na caça, tal como ela se ilustrou particularmente na concessão de troféus pelo corpo do inimigo capturado na ferocidade dos enfrentamentos da Segunda Guerra Mundial no Pacífico, e subsequentemente no Vietnã (COURTINE, 2013, p. 168).

Courtine prossegue sua análise dizendo que “esta memória da profanação da humanidade do inimigo, onde o cerco à caça e o exercício da violência guerreira acabam se confundindo, forneceu às narrativas da Guerra no Pacífico um de seus capítulos mais cruéis largamente documentados” (COURTINE, 2013, p. 168-169). Ora, as guerras são lugares de produção de horror para o horror (cf. ARAÚJO, 2014a). Deixaram e deixam um rasto de imagens e discursos que alimentam nossa memória visual. Mesmo antes da invenção da fotografia e do ato de fotografar, a imaginação humana já tratava de fazer isto. Para Foucault, elas não passavam e não passam de guerras raciais, tendo em vista que desde

muito cedo, encontramos elementos fundamentais que constituem a possibilidade da guerra e que lhe garantem a manutenção, o prosseguimento e o desenvolvimento: diferenças étnicas, diferenças das línguas, diferenças de força, de energia e de violência, diferenças de selvageria e de barbárie, conquista e servidão de uma raça por outra (FOUCAULT, 1999, p.70).

As imagens de Abou Ghraib, que registram americanos humilhando os presos de guerra iraquianos, demonstram isso de forma prática, mas, ao mesmo tempo, permitem situar o tema na discussão sobre *biopoder* e *biopolítica*, termos que evocam a questão: “o que é ter direito de vida e de morte?” (FOUCAULT, 1999, p.286), e as doenças do poder: fascismo, nazismo e stalinismo (cf. FOUCAULT, 1995, p.232) que demonstram que “o direito de vida e de morte só se exerce de forma desequilibrada.” (FOUCAULT, 1999, p. 286). Apesar das diferenças, tais imagens causaram tanto horror à humanidade quanto as imagens dos campos de concentração nazista, como as de Auschwitz que é uma das formas de materialização do biopoder do nazismo alemão, como podemos observar nas em (5) e (6):

Imagem 5 - Campo de contração nazista, 1945



Imagem 6 - O horror de Auschwitz, 1945



Mas, diferentemente do campo de contração nazista na Polônia, em que as fotografias, na sua maioria, foram feitas por correspondentes de guerra que chegaram juntos com as tropas aliadas, as de Abou Ghraib foram feitas pelos próprios soldados americanos. Há um detalhe ainda a ser observado entre estes espaços que dão corpo ao biopoder mobilizado e a sua biopolítica, caracterizada pelo racismo de Estado (FOUCAULT, 1999). Os nazistas tentaram esconder os rastros de seus crimes, mas não tiveram muito tempo. Então, coube ao cinema recriar estas imagens por meio de relatos daqueles que sobreviveram aos campos de concentração, fruto da biopolítica nazista e do biopoder exercido por Adolf Hitler. Em contrapartida, os americanos, em Abou Ghraib, as exibiram para seus familiares e amigos pela rede mundial de informação, demonstrando que “Hitler ainda vive entre nós”, usando as palavras de Aimé Césaire em sua obra *Discurso sobre o colonialismo*. Agora, os EUA demonstram ao mundo que também são *indefensáveis* como a Europa é. O mais grave é que os norte-americanos já sabiam disso e, no entanto, cometeram as mesmas atrocidades, superando os europeus com as bombas lançada sobre Hiroxima e Nagasaki para impor a paz ao Japão, aliado de Hitler e de Mussolini.

É a partir daí que vamos defender a tese sobre a sobreposição dos espaços como elemento da intericonicidade; ou seja, vamos incluir, na discussão sobre a noção da intericonicidade, a questão dos espaços utópicos e heterotópicos, uma vez que julgamos que toda imagem tem em sua ordem utopias e heterotopias sobrepostas às memórias que temos de outras imagens, socialmente significadas por meio das práticas discursivas.

Se para Courtine (2013) “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens de onde toda imagem tem um eco” (p. 43), nós julgamos que essa inscrição tem um componente espacial, porque toda imagem é um registro de algo situado em um dado espaço, em um determinado período ou época.

Ora, se elas remetem a outras imagens, elas também são o registro de espaços e remetem a outros espaços, ou seja, são imagens que têm em sua ordem a heterotopia. Há, aí, uma rede de imagens sobrepostas a uma rede de espaços heterotópicos, as imagens de outras prisões, de outros acontecimentos. O próprio Courtine diz, ao concordar com Luc Sante³, que “estas fotografias são antes de tudo, e primeiramente, imagens-souvenir” (COURTINE, 2013, p. 159). Ora, se ele as considera dessa forma, o nosso argumento de que toda imagem é o registro de algo situado num espaço, é a prova que precisávamos para defender a tese de que a intericonicidade não é apenas uma rede de imagens, mas também uma rede de espaços sobrepostos. Eles são acionados em nossa memória visual.

Dessa forma, podemos pensar na intericonicidade como um dispositivo da nossa memória visual que aciona e atualiza o nosso repertório de imagens coletivas e singulares que funcionam reciprocamente com os discursos ligados a elas. E este acionamento tem o efeito de uma imagem refletida num espelho sobreposta a outro espelho. E este efeito causado pela intericonicidade é aquele da arqueogenealogia, ou seja, ela vai mobilizar a rede das imagens e dos espaços, os domínios de memória com aquilo que vigora e aquilo que não vigora mais na difusão das práticas discursivas.

Nos filmes de horror, o visual e espacial têm um funcionamento recíproco na produção dos corpos, ou seja, para se criar o horror, é preciso (re)criar seu próprio espaço onde os corpos serão submetidos aos suplícios, mas tal recriação é uma forma de materialização dos discursos e das memórias coletivas e individuais. E isso parece ter sido a tônica dos suplícios praticados durante a Idade Média, chegando até o início do século XIX, quando “a melancólica festa de punição vai-se extinguindo” (FOUCAULT, 1997, p. 12). Essas festas, de que fala Foucault, passaram a ser vistas por nós hoje como lugares de horror, mas, naquele momento, eram espetáculos apresentados em praça pública, como forma de mostrar a força do Estado contra aqueles que ameaçavam a ordem pública ao praticar algo que fugia da normalidade. Tempo para disciplinar o corpo por meio da dor visível do outro, própria de uma pedagogia do medo que uma certa biopolítica mobiliza.

Se olharmos os instrumentos de tortura do passado em *Vigiar e Punir*, com olhos do presente, nós vamos nos horrorizar com os métodos usados que classificamos hoje de barbárie ou identificamos como práticas desumanas de sociedades ocidentais, chamadas por Foucault de disciplinares. Da mesma forma que a leitura de documentos que relatam a aplicação das penas

³ Luc Sante, escritor belga, radicado nos EUA, foi quem usou pela primeira vez no jornal New York Times de 11/05/2004, a expressão “*Tourists and Tortures*”, ao se referir aos abusos cometidos pelos soldados norte-americanos na prisão iraquiana de Abou Ghraib.

e o tipo de pena também, pois a humanidade vivia numa época marcada pela disciplina do corpo, uma época para disciplinar o corpo. A revisão que propomos busca também dar um tratamento mais preciso às imagens em movimento, frente à questão dos espaços, situada na discussão empreendida por Foucault em *Outros Espaços*. Ele também tratou do corpo em várias frentes de trabalhos, mas, como anunciamos, ainda na introdução, vamos nos ater a discussão feita em *Le corps utopique* (cf. FOUCAULT, 2009). Aí o nosso corpo aparece tanto como fragmentos de estrelas quanto os idealizados nos contos de fada.

As imagens cinematográficas sempre estão a cargo de registrar o movimento do corpo. Elas diferem um pouco das fotografias, ainda que o fotograma isolado possa ser tratado ou confundido com uma imagem fixa, mas, na verdade, quando o isolamos, estamos decompondo o movimento da imagem, e, ao mesmo tempo, fragmentamos o espaço fílmico. Contudo, quando olhamos tanto as fotografias quanto as imagens em movimentos, estamos olhando o passado no presente, bem semelhante ao que acontece quando olhamos para uma estrela no céu que já morreu, mas a luz ainda chega até nós.

Escolhemos duas produções francesas de horror que ilustram bem a questão da intericonicidade, porque se valeram de imagens advindas de outros espaços; de um lado, das manifestações do *Outubro de 2005*, que ocorreram na França, contra a política dos *sans-papiers*; do outro, de imagens inspiradas nos clássicos do cinema americano de horror dos anos de 1970. As manifestações do *Outubro de 2005* lembram, em muito, aquelas de maio de 1968, conhecidas como Primavera de 1968.

Esse último evento citado inspirou Barthes a discutir em *A escrita do acontecimento* como pode um acontecimento ser descrito. Neste texto, o semiólogo estruturalista afirmou: “toda crise nacional produz uma afloração brusca de comentários escritos (jornais e livros)” (BARTHES, 1972, p. 161). Nós acrescentaríamos ainda: as imagens fixas e em movimento que são difundidas hoje por meio das agências internacionais de notícias e pela rede mundial de informação: a *internet*. Esses são outros espaços, onde as imagens são difundidas juntamente com os textos escritos, com narrações nos telejornais etc.

Mas, para entrarmos na ordem dos espaços heterotópicos e utópicos, imaginemo-nos diante de um espelho, este objeto que reflete as imagens, que Foucault usou para falar da sobreposição dos espaços; ou seja, o espelho é, antes de tudo, uma utopia; aliás, é um lugar sem lugar e, ao mesmo tempo, uma heterotopia, porque reflete a imagem em outro lugar, ou melhor,

em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria

visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Essa reflexão mostra como somos atravessados pelos espaços, não só físicos, mas virtuais, eles se entrecruzam no presente e na memória. Dessa maneira, o reflexo de nossa imagem no espelho provoca uma série de deslocamentos ou aciona em nossa memória um jogo de imagens que se atualizam no exato momento que refletimos: sou eu mesmo? Esta espinha não estava aqui ontem, estava? Neste ato de estarmos diante do espelho e nos depararmos com a nossa própria imagem, os discursos aparecem sobrepostos com outras imagens nossas. Dessa maneira, podemos pensar que as “imagens são como representações de lembranças ou domínios visuais culturais, inscrevendo-se e ocupando lugar em nosso corpo”, como ressalta Milanez (2009, p. 287).

Quando vemos as imagens em movimento de um filme é como estivéssemos diante de um espelho que aciona as nossas memórias, as quais, segundo Halbwachs (2003), podem ser divididas de duas maneiras: coletivas e individuais. Nesta perspectiva,

a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas – evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também a invadem, estas mudam de aparências a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Esta divisão nos permite admitir que “uma guerra, um tumulto, uma cerimônia nacional, uma festa popular, um novo modo de locomoção – as obras que transformam as ruas de uma cidade podem ser pensadas de dois pontos de vista diferentes.” (HALBWACHS, 2003, p. 79). De certo modo, ela evidencia a natureza social das nossas memórias, as quais só existem porque temos a linguagem para possibilitar a sua difusão nos grupos sociais. Neste caso, devemos admitir que são as estruturas de linguagem que “dão forma à ordem das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 81). Contudo, não podemos esquecer que “o discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas.” (FOUCAULT, 2000, p. 83).

Há, neste ato, um certo jogo cujo movimento genealógico atualiza o repertório de imagens que temos em nossa memória, bem como dos discursos e dos espaços que estão sobrepostos às imagens. Nestes termos, a noção da intericonicidade é uma encruzilhada muito complexa, porque nossa memória imagética é, antes de tudo, discursiva e espacial.

Para ser mais inteligível, esta ideia que defendemos tem a ver com a afirmação feita por Barthes a respeito da afloração brusca de comentários que surgem sobre os acontecimentos ligados a crises nacionais, a que nos referimos ainda há pouco; isto é, a nossa cultura visual está sob a ordem dos discursos. Portanto, imagens e discursos aparecem na escrita dos acontecimentos de que falava Barthes.

As imagens (7), (8), (9) e 10) que aparecem logo abaixo, fazem parte da trama discursiva do filme *Frontière(s)* do cineasta francês Xavier Gens, mas elas não foram produzidas para o filme. Elas são o registro telejornalísticos do *Outubro de 2005*, as quais foram difundidas pelo mundo a fora e foram, também, usadas por Xavier Gens em seu filme. Enquanto registro do *Outubro de 2005*, elas fazem parte da memória coletiva deste acontecimento juntamente com os livros, jornais, entrevistas, comentários, documentários, filmes etc. (práticas discursivas). E, neste caso, estas imagens não podem ser analisadas fora do tempo em que foram desenvolvidas.

Imagem 7 - A repressão e o horror



Imagem 8 - Em defesa do corpo social



Imagem 9 - Vigilância dos corpos



Imagem 10 - As chamas contra o biopoder



Fonte (imagens 7, 8, 9, 10): Fotogramas do filme *Frontière(s)* (2007)

Estas imagens também são o registro do horror que estas manifestações provocaram, pela violência dos confrontos entre os manifestantes com a polícia armada, e, mesmo pelo vandalismo de alguns manifestantes. Como aconteceu em maio de 1968, “a violência simboliza aqui de maneira concreta e depois verbalmente ‘nas ruas’, lugar da fala desencadeada, do contacto (sic) livre, espaço anti-institucional, antiparlamentar e anti-intelectual, oposição do imediato aos possíveis ardis de toda mediação” (BARTHES, 1971, p. 166). Elas são como uma

imagem refletida no espelho, ou seja, imagem de um lugar noutros lugares, em termos foucaultianos, como vimos anteriormente. Mas enquanto registro de câmeras, e associadas à escrita, sobrepostas às falas, aos comentários, elas acabam funcionando não só como escrita do acontecimento, mas também como memória.

Dessa maneira, podemos pensar na intericonicidade como uma imagem refletida num espelho que reflete a mesma imagem em outro espelho. Esta imagem se multiplica infinitamente. São espaços sobrepostos a outros espaços cujas imagens são atualizadas sempre no tempo presente. Nesse último caso, elas se assemelham às estrelas mortas no céu, mas que seus reflexos luminosos ainda são vistos por nós aqui na terra por causa da dimensão infinita do universo, como dissemos antes.

As imagens em movimento: o registro dos espaços e o enquadramento do corpo

A intericonicidade pode ser facilmente demonstrada em produções fílmicas que, muitas vezes, lançam mão de imagens de outras produções ou de outros meios, como mostramos no caso de *Frontières*, de Xavier Gens, que utilizou as imagens telejornalísticas referentes ao *Outubro de 2005*, na França. Há, em muitas destas produções, uma preocupação com uma determinada estética fílmica ou movimento estético que motivaram seus produtores a usarem imagens que remetem a outros espaços na composição de um novo espaço, isto é, do filme produzido. Neste caso, *Frontières* também traz em sua ordem fílmica uma preocupação com a retomada da estética do horror desenvolvida pelo cinema americano nos anos de 1970.

Este “movimento” estético ganhou um tom mais político, porque várias de suas produções utilizaram referências políticas ou referência às críticas de contestação social (cf. CHEVALIER-CHANDEIGNE, 2014). Um desses exemplos é *O massacre da serra elétrica* de Tobe Hooper, lançado em 1974, e que inspirou o diretor de *Frontière(s)*, Xavier Gens. Enquanto o filme americano fazia uma crítica à guerra do Vietnã que aconteceu na década de 1970, a produção francesa tentou traduzir o medo que a chegada da extrema direita ao segundo turno das eleições presidenciais de 2002 causou aos franceses e pelo medo dos tumultos do *Outubro de 2005*. Coincidentemente, *A l'interieur*, lançando no mesmo ano que *Frontières*, precisamente, um pouco antes, também usou o *Outubro de 2005* como pano de fundo de sua trama, ou melhor, os horrores do filme ocorrem justamente em uma das noites dos tumultos.

Antes de começarmos a analisar as imagens dos filmes *Frontières* e *À l'interieur*, vamos tratar de propor dois movimentos com a intericonicidade, ou melhor, vamos subdividi-la em

dois movimentos um interno e outro externo para lidar com as imagens dos filmes. O primeiro movimento diz respeito a uma rede interna de imagens criadas pelo próprio filme, como podemos ver nas imagens (11) e (12), logo a seguir:

Imagem 11 - O horror no olhar felino

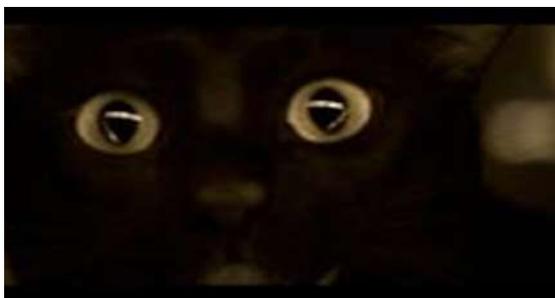


Imagem 12 - O horror no olhar feminino



Fonte (imagens 11, 12): Fotogramas extraídos do filme *À l'intérieur* (2007)

Já o segundo movimento diz respeito à rede externa de imagens que o filme evoca. Neste caso específico, além das imagens (7), (8), (9) e (10), referentes ao *Outubro de 2005*, que reaparecem em *Frontières*, as imagens nos pares (13) e (14); (15) e (16), que estão logo em seguida, são exemplos deste movimento. A imagem da figura 13 é do filme *O massacre da serra elétrica* e serviu de inspiração para a produção da imagem da figura 14 que foi extraída de *Frontières*. Da mesma forma, a imagem da figura 15, também de *O massacre da serra elétrica*, inspirou a composição da figura 16, extraída também do filme de Xavier Gens, lançado em 2007.

Imagem 13 - A mesa do horror



Imagem 14 - As presas na mesa



Fonte: Filme *O massacre da serra elétrica* (1974). Fonte: Filme *Frontières* (2007).

Imagem 15 - O abate e açougueiro no horror



Fonte: Filme *O massacre da serra elétrica* (1974).

Imagem 16 - O corpo em abate



Fonte: Filme *Frontières* (2007).

Enquanto as imagens (13) e (15) de *O massacre da serra elétrica* remetem àquelas do caso Edward Theodore Gein ou “o açougueiro de Plainfield” (face de couro), como ficou conhecido no estado americano de Wisconsin, em 1954, o criminoso que colecionava partes de corpos humanos roubados de cemitério locais e das duas vítimas assassinadas (cf. Imagem 17; 18); as imagens de *Frontières* entram em rede com as d’*O massacre da serra elétrica*, porque foram construídas com base naquelas produzidas por Tope Hooper, que, por sua vez, se inspirou no caso de Ed Gein, para criar o seu *Leatherface*. Aí, temos um exemplo de intericonicidade externa. Já as imagens (19) e (20) estão em rede não só com as imagens internas (13) e (14), mas também com a imagem externa ao filme (18). A imagem (13) do filme *O massacre da serra elétrica* também é um tipo de intericonicidade externa. Ela tem a ver com os objetos encontrados na casa dos Gein, juntamente com crânios humanos empilhados, abajur feito de pele humana, peitos usados como prendedores de copos etc.

Imagem 17 - Coleção de objetos de Ed Gein, 1954



Imagem 18 - Vítima de Ed Gein – 1954



Imagem 19 - O parto no horror



Imagem 20 - Vida e morte



Fonte (imagens 19, 20): Filme *À l'intérieur* (2007).

Estes dois movimentos que propomos dentro da noção de intericonicidade foram pensados para lidar com a fase de descrição das imagens em movimento. É preciso lembrar, ainda, que as imagens em movimento têm no enquadramento da câmera cinematográfica seu limite formal. Mas, na parte interpretativa da análise, temos de lidar com o fora do quadro, cuja maquinaria teórica usada é aquela desenhada pelo percurso arqueogenealógico de Foucault. Dito de outro modo, para penetrarmos na superfície discursiva das imagens, precisamos refletir sobre os dispositivos de saber e de poder que estão na ordem das imagens em movimento. Em realidade, esta superfície é composta pelos discursos que orientam a ordenação das imagens, seus movimentos, o que deve figurar dentro do quadro, o fora de quadro e os discursos que dizem respeito aos acontecimentos políticos e a contestação social que os filmes tomam emprestados para compor a trama fílmica.

Dessa forma, as imagens e os discursos fazem parte da memória das sociedades modernas e pós-modernas na medida em que eles funcionam reciprocamente, ou melhor, na medida em que eles estão na ordem dos acontecimentos. E, neste caso, é preciso reconhecer que “descrever o acontecimento implica que o acontecimento já foi escrito”, lembra-nos Barthes (1971, p. 161). Por outro lado, também é preciso reconhecer que o acontecimento – enquanto lugar histórico de constituição de discurso – também está sob a ordem dos procedimentos internos de controle e delimitação do discurso; e, nesta perspectiva, é possível falar, em termos foucaultianos, do comentário, já que “a multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que ariscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Assim, diríamos que o comentário tem a ver com a afloração do discurso sobre o acontecimento, ou seja, da sua escrita infinita da qual a intericonicidade também faz parte, na medida em que ela é constituída por uma rede infinita de imagens.

É por esta via que adentramos para lidar com realidades que revelaram ao mundo *um saber tão cruel* em práticas de poder que banalizam o horror (cf. FOUCAULT, 2001, p. 379). Desta forma, o nazismo e o caso do “*açougueiro de Plainfield*” são exemplos desta banalização que inspiram diretores de filmes de horror. Courtine também considera que os soldados americanos em Abou Ghraib se valeram das memórias das banalizações das práticas de guerras anteriores para profanarem a humanidade do inimigo (cf. COURTINE, 2013, p. 168).

Estas banalizações estão ligadas a acontecimentos historicamente situados num espaço físico e estão sob a ordem de uma malha discursiva cuja abertura é infinita; mas é preciso lembrar que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Dessa forma, podemos dizer que as imagens de *O massacre da serra elétrica* têm em rastro de escritura: o comentário, a intericonicidade e os discursos sobre o caso Ed Gein. Lembramos, ainda, com Foucault, que “a repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação” (FOUCAULT, 1996, p. 25). Neste sentido, podemos pensar em *Frontières*, de Xavier Gens, também como comentário do caso dos crimes cometidos por Edward Theodore Gein no estado do Wisconsin (EUA) nos anos de 1950, mas em outros espaços, na medida em que o filme volta ao ponto inicial, os crimes cometidos por Ed Gein. Ouçamos Xavier Gens, falando a respeito da motivação que o levou a produzir *Frontières*, seu primeiro longa-metragem de horror:

A ideia do filme me veio em 2002, no momento das eleições, quando a extrema direita passou para o segundo turno. Então, tomei consciência da extrema gravidade da situação de que isto me fez ter um medo profundo. Eu queria tentar retraduzir essa ansiedade através de um cenário. Sendo um grande fã de filmes de gênero (como *Massacre da Serra*), eu disse a mim mesmo que o melhor veículo para traduzir essa história seria uma metáfora para a ansiedade através da fuga de um bando de jovem, todos representativos da juventude de hoje. Mas enquanto tentava escapar esta nova política, eles acabam caindo na armadilha de uma ideologia ainda mais duvidosa” (GENS, 2007 apud LEMAIRE, 2007, tradução nossa).

O diretor-produtor de *Frontière(s)* se vale de suas memórias, tanto pessoais quanto das memórias coletivas, para compor sua obra cinematográfica de horror. Ele também afirmou que quando tinha entre cinco ou seis anos seus pais o obrigavam a ver *O Exorcista* e *Tubarão* (*Jaws*), foi dessa forma que ele passou a gostar do gênero horror (cf. GENS, 2007 apud LEMAIRE, 2007). Esta declaração feita por Gens (2007) evidencia que a memória, seja ela pessoal, seja ela coletiva, assim como o acontecimento, está sob a égide da dispersão e da descontinuidade. Contudo, na fase de criação do espaço fílmico, ela é submetida a um

ordenamento em planos e em cenas, ou melhor, “tem-se que escolher o que se filma e enfileirar o que filmou” (METZ, 1972, p. 46). Dessa forma, o medo que tentou traduzir com a chegada da extrema direita ao segundo turno das eleições presidenciais de 2002, não era apenas um medo seu, mas de boa parte dos franceses, um medo coletivo; ao mesmo tempo em que mostra que se valeu de suas memórias pessoais da infância de quando era obrigado a assistir aos filmes de horror por seus pais. Mas por que os franceses temem a extrema-direita?

Talvez este temor seja por causa das posições ultranacionalistas tomadas ao longo de sua história; sobretudo, no que concerne às declarações feitas por Jean-Marie Le Pen sobre a não existência do holocausto, e sobre a presença de estrangeiros na França. Isto fez com que sua figura e a de seu partido, Frente Nacional, fossem associadas às figuras de Hitler e do seu partido alemão nazista. E, neste ponto, os franceses nunca esqueceram a ocupação nazista de mais da metade de seu território e da ameaça de destruição de sua capital pelo III Reich; ou seja, se o mundo não esquece o holocausto dos judeus em campos de concentração, a França não esqueceu a sua ocupação pelos soldados nazistas. Mas a extrema-direita francesa parece ter esquecido não só o holocausto, mas também a invasão nazista ao território francês.

Tanto o holocausto quanto a invasão nazista deixaram um rasto de imagens que ainda causam medo e horror ao mundo. Gens se vale das memórias coletivas para traduzir o medo do presente sobreposto às imagens do passado recente do passado distante, ou melhor, dos motins de 2005, das eleições presidenciais de 2002 e da invasão e ocupação nazista de 1940-1944. A família de nazistas de *Frontières* traduz metaforicamente este medo coletivo pela extrema-direita francesa que afetou Xavier Gens. Na época, Jean-Marie Le Pen, candidato à presidência da República pelo seu partido Frente Nacional (FN) em 2002 era a principal liderança da extrema-direita em seu país. Anos mais tarde, Marine Le Pen, sua filha mais nova, também concorreu às presidenciais de 2012, chegando ao terceiro lugar no primeiro turno com uma cifra histórica para seu partido. Desde 2011, ela está à frente do partido fundado por seu pai em 1972. A família nazista de *Frontières* também tem, em seus contornos, a família de Ed Gein, e da família d’*O Massacre da serra elétrica* de 1974.

O nazismo enquanto acontecimento, cuja escrita é da violência e do horror, é exemplo de uma narrativa infinita de uma obra que “não existe”, na medida em que, os discursos sobre este acontecimento, “para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão por dizer” (FOUCAULT, 1996, p. 22).

Em termos semióticos, o diretor de *Frontières* usou objetos nazistas para compor os espaços fílmicos de horror que acionam memória discursiva sobre os feitos horríficos de Hitler que continua infinitamente a ser enunciada nas narrativas que se contam, se repetem e se fazem

variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas. Estas narrativas fazem parte da memória coletiva não só dos europeus, tornou-se um capítulo mais cruel das guerras no século XX.

Diríamos que o comentário é responsável não só pela memória discursiva propriamente dita, mas pela discursivização dos objetos socialmente inscritos; ou melhor, “qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é discurso em si” (VERNET, 1995, p. 90). Dessa forma, podemos dizer que é pela memória discursiva que cada objeto entra na ordem do discurso, na medida em que fazem parte da vida cotidiana nas sociedades, ditas por Foucault, de discurso.

Em termos genealógicos, entrando na ordem nazista, podemos dizer com Foucault que “o nazismo não foi inventado pelos grandes loucos eróticos do século XX, mas pelos pequenos burgueses mais sinistros, tediosos e desagradáveis que possam imaginar” (FOUCAULT, 2001, p. 369). E nestes termos, precisamos entender que “a genealogia é um diagnóstico que se concentra nas relações de poder, saber e corpo na sociedade moderna” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 117). Neste diagnóstico genealógico sobre o nazismo, Foucault declarou que

os nazistas eram faxineiras no mau sentido do termo. Trabalhavam com esfregões e vassouras, pretendendo purgar a sociedade de tudo o que eles consideravam ser podridão, sujeira, lixo: sífilíticos, homossexuais, judeus, sangues impuros, negros, loucos. É o infecto sonho pequeno-burguês da limpeza racial que subentendia o sonho nazista. Eros ausente (FOUCAULT, 2001, p. 369).

Esta análise demonstra que “a elaboração de Foucault foi o maior passo em direção a uma com análise do poder, mas satisfatória e autoconsciente” (DREYFUS; RABINOW, 1995). É por meio dela que Foucault nos convida a refletir. É por meio dela que buscamos desarmar o nazismo. Então, pensamos com Foucault que “o problema que se coloca é saber por que hoje imaginamos ter acesso a certos fantasmas eróticos através do nazismo. Por que essas botas, esses quepes, essas águias pelas quais frequentemente se fica fascinado, sobretudo nos Estados Unidos?”. Aí voltemos a Courtine. “Deste ponto de vista, a relação entre ‘o espetáculo do poder absoluto’ do qual Abou Ghraib foi o teatro macabro e aquilo que se denomina *snuff movies* é genealógicamente algo óbvio, seja qual for o grau de realidade que se atribua a estes filmes que conjugam pornografia e tortura” (COURTINE, 2013, p. 173).

Considerações finais

Em nossa discussão, buscamos, de certo modo, rever a leitura feita por Courtine sobre a Semiologia pensada por Barthes e suas possíveis contribuições com a noção da intericonicidade, por meio da discussão sobre as imagens. Este foi, sem dúvida, um dos nossos propósitos: mostrar que Foucault e Barthes têm algo muito em comum, ou seja, que os discursos estão na ordem de seus empreendimentos juntamente com as imagens.

Depois, tratamos de propor a inclusão da questão dos espaços na noção de intericonicidade, sob a tese de que não há imagem sem espaço. Entramos na ordem das imagens da prisão iraquiana de Abou Ghraib, por meio da análise feita por Courtine, para tornar evidência à questão dos espaços, ou melhor, que as imagens têm em sua composição as utopias e heterotopias. Logo em seguida, tratamos de especificar dois tipos de intericonicidade nas produções fílmicas, as internas à própria obra e as externas. Esta distinção teve como objetivo lidar com as descrições que são necessárias quando estamos analisando as imagens em movimento, mas que também pode ser para as imagens fixas. Em todo momento, buscamos evidenciar que a noção desenhada por Courtine é essencialmente uma noção discursiva, na medida em que não se pode pensar na intericonicidade sem o seu componente principal, que é a memória discursiva. Lidamos também com o comentário, procedimento interno dos discursos, apresentado por Foucault em sua aula inaugural no *Collège de France*, como “outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (FOUCAULT, 1996, p. 21). Usamos este procedimento para demonstrar nas imagens fílmicas de *À l'intérieur* e *Frontières* “uma espécie de desnivelamento entre os discursos” dos motins do *Outubro de 2005* e mesmo das eleições presidenciais de 2002 na França. Em suma, a nossa análise sobre as produções cinematográficas mostrou que a intericonicidade é, para além da noção desenhada por Courtine, um dispositivo de memória das imagens das palavras e das coisas vistas no dizível e dizível no visível. Em termos arqueológicos, tentamos descrever a intericonicidade em seu percurso como algo próprio das culturas visuais. Em relação às imagens do horror, procuramos demonstrar que elas são a materialização dos discursos e das memórias dos desequilíbrio do poder em determinados momentos históricos; ou seja, a memória coletiva de uma dada biopolítica e de seu biopoder como o nazismo, o fascismo, o stalinismo e o imperialismo norte-americano, e sobre a memória individual, como o caso de Ed Gein que revela a influência das ideias nazifascistas sobre um cidadão norte-americano que cometeu crimes no estado de Wisconsin. Com toda essa discussão sobre a intericonicidade, também tentamos demonstrar a soberania dos discursos sobre as formas plásticas como imagem fixa e em movimento. Tratamos de forma breve da rarefação dos sujeitos como controle daquilo

que os indivíduos podem dizer em suas falas, ou seja, como controle discursivo ou como controle do que pode ser mostrado, já que os discursos são incorporados nas imagens seja fixa ou em movimento (cf. ARAÚJO, 2020). E em toda a discussão, tratamos das imagens como algo que evoca nossa memória com sua franja visível e dizível, a exemplo do que fez Foucault e do que faz Courtine, Milanez etc.

Referências

ARAUJO, A. P. Heterotopias e utopias na construção de corpos no cinema francês contemporâneo de horror: lugares de memória para uma arqueologia do medo In: GARCÍA, F.; PINTO, M. O.; FRANÇA, J. (Org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional: comunicações em simpósios e Livres do XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / VI Fórum Estudos em Língua e Literatura Inglesa / Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014a, p. 240-253.**

ARAUJO, A. P. Utopias e heterotopias no interior e nas fronteiras do discurso-corpo no cinema francês de horror contemporâneo. In: MILANEZ, N.; GHAMA-KHALIL, M.; PESSOA-BRAZ, A. (Org.). **Outros corpos, espaços outros**. Vitória da Conquista: Labedisco, 2014b.

ARAUJO, A. P. **Michel Foucault entre a memória e o cinema de horror**. – S/L: Exu Edições Virtuais, 2019.

ARAUJO, A. P. A ordem do discurso de Michel Foucault: 50 anos de uma obra que revelou o jogo da rarefação dos sujeitos e a microfísica dos discursos. **Unidad Sociológica**, Buenos Aires, n. 19, ano 5, p. 14-23, jun.-set. 2020.

ARAUJO, A. P. et al. (Org.). **Cinema, corpo e discurso: entre conversações em Paris**. S/L: Exu Edições Virtuais, 2019.

ARAUJO, A. P.; MILANEZ, M. Para além de Vigiar e Punir: o controle social do corpo e a recodificação da memória popular em filmes de horror. **Unidad Sociológica**, Buenos Aires, v. 4, n. 2, p. 56-64, 2015.

ARAUJO, A. P.; MILANEZ, N. O discurso fílmico de horror francês e a questão “do quem somos nós hoje”: um lugar para memória do corpo. In: **VII SPEL**, 2012, Vitória da Conquista - BA. Anais do VII SPEL. Vitória da Conquista - Bahia, 2012.

ARAUJO, A. P.; MILANEZ, N. **O corpo como espaço e como posição em Foucault**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0P7wNwGRHMo>>. Acesso em: dez. 2013.

AUDOIN-ROUZEAU, S. Massacres: o corpo e a guerra. In: COURBIN, A.; COURTINE, J. -J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**. As mutações do olhar: o século XX. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995, p. 53-86.

BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COURBIN, A.; COURTINE, J. -J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**. As mutações do olhar: o século XX. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 481-507.

BAILLON, J. -F. Horreurs britanniques 1956-1976: une identité nationale en crise. In: PAQUET-DEYRIS, A. -M. **Les cinémas de horreur**: les maléfiqes. Condé-sur-Noireau: Corlet, 2010, p. 36-43.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, R. A escrita do acontecimento. In: TODOROV, T. et al. **Semiologia e linguística** (seleção de ensaios da revista Communications). Tradução Lígia Maria Pondé Vassallo e Moacyr Cirne. 2. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 1972, p. 161-168.

CHAVES FILHO, T. C.; MILANEZ, N. Discurso dos corpos: sexualidade e monstrosidade na materialidade fílmica de “amadas e violentadas” (1976). In: GASPAR, N. R.; ROMÃO, L. M. S. (Org.). **Discurso e leitores de imagens**. São Carlos: EdUFSCar, 2012, p. 8-13. Disponível em <<http://www.jornadaadci.ufscar.br/pdfs/ebook/7.pdf>> Acesso fev. 2013.

CHEVALIER-CHANDEIGNE, O. **La philosophie du cinéma d'horreur**: effroi, éthique et beauté. Paris: Ellises, 2014.

COURTINE, J. -J. **Déchiffrer le corps**: penser avec Foucault. Paris: Jérôme Millon, 2011.

COURTINE, J. -J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução Francisco Morás. Petrópolis, RJ: 2013

COURTINE, J. -J.; MILANEZ, N. **Intericonicidade**: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiorcorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

FOUCAULT, M. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 277-293.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In.: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no *Collège de France*: pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975-1976). Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. As palavras e as imagens. In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução Elisa Monteiro; organização, seleção e revisão técnica Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 81-84.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: cursos no Collège de France (1974-1975). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa; organização, seleção e revisão técnica Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

FOUCAULT, M. **Le corps utopique – les heterotopies**. Apresentação e posfácio Daniel Defert. Paris: Éditions Lignes, 2009.

GENS, X. **Frontières**: interview du réalisateur Xavier Gens. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFmZTITo_88>. Acesso em: nov. 2012.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução Jean Claude Barnadet. São Paulo: Perspectiva, 1972 (coleção Debates: cinema).

MILANEZ, N. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. (Org.) **Sujeito e subjetividade**: discursividade contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 281-300.

MILANEZ, N. O nó discursivo entre corpo e imagem: intericonicidade e brasilidade. In: CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V. (Orgs.) **A análise do discurso e suas interfaces**. São Carlos - SP: Pedro&João Editores, 2011a, p.147-149.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos - SP: Claraluz, 2011b.

MILANEZ, N. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Acta Scientiarum**: Language and Culture, Maringá, v. 35, n. 4, p. 345-355, out.-dez., 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/20232/pdf>>. Acesso em: out 2013a.

MILANEZ, N. Foucault e a história da análise do discurso: olhares e objetos. In: CONTI, M. A.; FERNANDES, C. A.; MARQUES, W. (Orgs.). **Michel Foucault: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: EDUFU, 2013b, p. 37-63.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 1997.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovezanni Filho. São Carlos: Claraluz, 2005.

RODISNESCO, E. **Filósofos na tormenta: Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1995, p. 89-148.

VILAS-BOAS, C. T. **Para ler Foucault**. Revisão Arnaldo de Almeida, José B. Donadon Leal. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1993.

Filmografia

A L'INTERIEUR. Direção: Julien Maury. Produção: Priscilla Bertin, Vérane Frédiani, Rodolphe Guglielmi, Frederic Ovcarić, Teddy Percherancier e Franck Ribière. Paris: La Fabrique du Film, 2007; Pathé 2008. DVD.

ED GEIN: le boucher de Plainfield. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5EKM-ZJKEU>>. Acesso, jan. 2015.

FRONTIÈRES. Direção: Xavier Gens. Produção: Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, Rodolphe Guglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcarić, Teddy Percherancier e Laurent Tolleron. Paris: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp e Pacific Films, 2007.

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA. Direção: Tobe Hooper. Produção: Kim Henkel, Tobe Hooper, Jay Parsley, Richard Saenz. Elenco: Marilyn Burns, Paul A. Partain, Allen Danziger, William Vail, Teri McMinn, Edwin Neal, Jim Siedow, Gunnar Hansen e John Dugan. Distribuído por Bryanston Pictures, Estados Unidos: 1974.

Fontes Iconográficas

Imagem 1: Sabrina Harman. Fonte : Archives : la GI Sabrina Harman devant un corps de soldat irakien / Crédits: Reuters. Disponível em: <<http://lci.tf1.fr/monde/moyen-orient/2009-05/ces-photos-qui-accusent-les-gi-s-de-viols-de-prisonniers-4907954.html>>. Acesso em: out., 2013.

Imagem 2: Fonte: Abu Ghraib abuso de prisioneiros. Domínio público. Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu_Ghraib_prisoner_abuse>. Acesso em: jan. 2014.

Imagem 3. Fonte: Abu Ghraib abuso de prisioneiros. Domínio público. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AbuGhraibScandalBrown55.jpg>>. Acesso em: jan. 2014.

Imagem 4: Fonte: Abu Ghraib abuso de prisioneiros. Domínio público. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abu_Ghraib_prisoner_abuse>. Acesso em: jan. 2014.

Imagem 5: Fonte Disponível em: <<http://alistadeschindler.com/Holocausto/Fotos>>. Acesso em: jan. 2014

Imagem 6: Prisioneiros libertados: fotos do museu e memorial de Aushwitz-Berkenau. Disponível em: <<http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/liberation-and-foundation-of-the-museum,13.html>>. Acesso em: fev. 2015.

Imagens 7, 8, 9, 10, 14,16, (fotogramas): Fontes extraídas do filme *Frontières*, 2007.

Imagem 13, 15 (fotogramas); Fonte do Filme O massacre da serra elétrica, 1974.

Imagens 11, 12, 19 e 20 (fotogramas): Fontes extraídas do filme *À l'intérieur*, 2007.

Imagens 17: objetos feitos de restos humanos. Disponível em: <http://41.media.tumblr.com/3093d69afb9138df2dd0189838d35889/tumblr_niol6ySpZe1tepew7o1_500.jpg>.

Imagem 18: Vítima de Ed Gein. Fonte. Disponível em: <<https://horrorpediadotcom.files.wordpress.com/2014/05/db3664b268840fdc4ef3ddfc85b600e4.jpg>>. Acesso em: jan. 2014.

Recebido em: 31 de maio de 2021

Aceito em: 3 de agosto de 2022