

A ICONOCLASTIA: imagem e desconstrução

Alice Rosália Cattelan*

João Carlos Cattelan*

Keli Cristina Theobald*

Mirian Schröder*

RESUMO: Dada a avalanche de imagens que açambarca o cotidiano humano atual, parece fazer-se necessário dedicar um pouco de atenção às manifestações imagéticas e buscar encontrar meios de fazer-lhes frente, não no sentido de eliminá-las, o que seria impossível, mas de permitir buscar encontrar caminhos que permitam se desenredar das teias que elas criam em torno dos homens. A noção de iconoclastia pretende ser o vislumbre de um pequeno ponto de apoio, dentre tantos, nessa tarefa.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; cotidiano; indicição; iconoclastia; leitura.

ICONOCLASTIC: IMAGE AND PROBLEM OF BUILDING

ABSTRACT: The daily image in a life of being human is very, so is necessary a little attention to the manifestation of image and meet manner to understand the web that it creating around man without eliminate it. The notion of iconoclastic intend be the point of support among other in the task.

KEY WORDS: image; daily; indictment; iconoclastic; reading.

1. Introdução

Não há nada de criativo ou espantoso em se afirmar que a história e o cotidiano do ser humano atual são atravessados de alto a baixo pela presença e ubiquidade do texto imagético. Basta um pouco de atenção para que se perceba que, ao se afirmar este tipo de crença, está-se produzindo apenas um enunciado caracterizado pela obviedade do princípio que enuncia. Mas, há que se considerar que perceber não significa forçosamente compreender; que perceber um fato não significa alcançar os meios de sua superação, embora isso conte, e muito. Perceber não quer dizer compreender. Muito pelo contrário: uma percepção que tem como origem um fato maciçamente observado, marcado, portanto, pela obviedade de sua

*Professores da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus Marechal Cândido Rondon - Paraná. Os autores pertencem ao grupo "Mácula", que efetua pesquisas sobre "Imagem, Cotidiano e Reflexão Escolar". Os autores constituem um grupo de pesquisa que está vinculado, por sua vez, ao Liden, cuja linha de pesquisa é "Linguagem, Discurso e Ensino". O grupo está certificado junto ao CNPq.

Endereço: R. Pernambuco 1777, Centro - Marechal Cândido Rondon - PR - Brasil. 85970000.

existência, pode atuar, não no sentido do deslindamento, mas como um elemento que inibe a busca da compreensão de como ele se constitui e de como atua sobre a cultura de uma determinada coletividade. Este texto tem por objetivo tecer algumas idéias, que se julgam proveitosas, no sentido de que podem trazer alguma luz para a compreensão do que envolve a produção e a leitura de imagens.

2. O Paradigma Indiciário

O homem, por necessidade de sobrevivência, obrigou-se a aprender a digladiar com as situações que se punham à sua frente e a pensar a partir das marcas postas sob seus olhos, embaixatrizes de eventos. Delas, ele teve que deduzir fatos, criaturas, maiores, menores, dantescas, sublimes, que poderiam representar sua durabilidade, seu deleite, sua façanha. Dada a situação antagônica em que se encontrava, ele desenvolveu uma metodologia calcada em pistas, sintomas, sinais, restos de pêlos, de estrume, de rastros deixados pelos animais, que podiam ser seu alimento ou o perigo iminente¹.

O homem viu-se na contingência de lidar com conhecimentos não imediatos e com signos hipoteticamente representantes de sentidos. Feito médico, psicanalista ou mecânico (“De médico e de louco todos têm um pouco”, é a nossa história), o homem foi pego pela rede da vida, que lhe apresentou nós atrás de nós, obrigando-o a desatá-los ou morrer enredado. E ele aprendeu, desenvolvendo um saber tático, fugaz e circunstancial; como serpente armando o bote, arma-o de modo diferente a cada nova presa e a cada nova necessidade.

Na atividade de resolução dos problemas que a vida lhe apresenta, na imensidade de um lago azul nem sempre de superfície calma, ele é chamado a se desenredar e a estabelecer sentidos, construindo-os onde só se mostram indicialmente. Nas marcas que percebe, nos objetos lidos com que se depara e, empurrado por esse saber milenar ele “vai caçar. Cria surpresas ali. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia” (CERTEAU, 1994, p. 101).

Feito médico, que chega ao mal do paciente por meio dos sintomas que este lhe relata, feito mecânico, que determina o problema que afeta o carro por meio dos indícios que ele revela, feito detetive, que chega ao assassino pelas pistas que encontra à sua disposição, o homem desenvolveu um método que deu origem à medicina, à psicanálise, à mecânica, à semiótica, dentre outros saberes. Eles, amparados sobre dados “marginais”, constróem um saber conjectural, mediatizado, indireto: indiciário. “O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme

¹ A seção toma como suporte as teorizações de Carlo Ginzburg, no texto “Sinais”, da obra “**Mitos Emblemas Sinais**”, de 1989, p. 143 a 179. As citações feitas desse texto só trarão a página de onde foram retiradas.

os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico” (p. 170), dado que comungam a adivinhação e a religiosidade: o misticismo, por decorrência. Para os saberes que o tomam como forma de produção de conhecimento, as coisas estão no particular, no singular, no resíduo de sua passagem, no elemento fenomênico ínfimo que as rerepresenta.

Esse saber desenvolvido pelo homem, essa sagacidade de, a partir do sinal, ler o que está distante e não visível ao olho, faz-se prática cotidiana. Afastado das paisagens e motivos de sobrevivência de outra era, ele se vê mergulhado em outras formas de indiciação, que o chamam à atribuição de sentidos, que só podem ser realizados por meio da consideração dos signos distribuídos pela superfície dos textos, materialidades que, soberanas e necessárias, exigem que o trajeto as considere. Diz Possenti (1993, p. 115): “É exatamente porque considero essencial levar a sério o sentido que advogo um exame minucioso e rigoroso da forma”. O homem tem demonstrado em sua história seguir esse pensamento à risca: a forma o leva a atribuir sentidos, a aventar hipóteses, a fazer e refazer as leituras mil efetuadas.

A capacidade de reconhecer um cavalo defeituoso pelos jarretes, a vinda de um temporal pela repentina mudança do vento, uma intenção hostil num rosto que se sombreia certamente não se aprendia nos tratados de alveitaria, de meteorologia ou psicologia. Em todo caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros, mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, freqüentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência (p. 166 e 167).

Sobre os objetos que lhe são dados a ler, o homem se debruça e, fazendo hipóteses, voltando-se para as táticas – no dizer de Certeau (1994, p.102), elas “apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder” – desenvolvidas a partir de uma partilha com os animais, ele caça, confronta, compara, alinha, relaciona, forma conjuntos, segue pegadas, até montar uma rede que se feche e, nós após nós, todos se amarrem, façam um todo. Assim também, no discurso imagético. Nele, cada marca, cada indício, cada sinal, cada cor, cada signo deverá ser considerado e, do entrelaçamento que tiverem realizado, um

sentido emergirá e uma leitura terá se tornado possível (é claro que, mesmo que esse trabalho mais atento não seja feito, uma leitura ocorrerá). Imagina-se que esse princípio possa ser pensado como uma metonímia representante do processo geral que ocorre na atividade de atribuição de sentido aos textos pelo sujeito, quer seja no trabalho de produção ou de recepção.

3 A Força da Forma

Nas discussões que se desenvolvem sobre a leitura, buscando determinar quem é o responsável pela construção de sentidos dos textos, o eixo se desloca ora para o leitor, ora para o autor, ora para o texto, ora para a interação desses fatores, ou para outros tantos que os ultrapassam. Dependendo da ótica que se adote, as respostas se polarizam numa ou noutra dimensão. Não se trata de entrar nessa polêmica, mas de buscar determinar o papel que a forma desempenha para a construção do sentido do texto.

Está-se entendendo forma como a relação existente entre o plano da expressão e do conteúdo, ou seja, para que uma significação seja construída, ela carece de uma materialidade, a sua contraparte: se existe um conteúdo a ser veiculado, deve existir uma expressão que possa dar revestimento concreto a ele. Para Possenti (1993, p. 117), “a forma é o veículo lingüístico, realizado sonoramente, que veicula ou provoca efeitos de sentido”. Nada impede, porém, que, ao lidar-se com o discurso imagético, tome-se ‘forma’ em sentido *lato*, não só relacionada à linguagem verbal, face falada ou escrita visível de um conteúdo, mas também as maneiras como aparece a cor, o tamanho, a luz, dentre outros. Uma materialidade é o reverso concreto e palpável de um discurso, que comparece como estrutura de mediação entre interlocutores circunscritos e postos em situação de interlocução.

A questão parece ter que ser dirigida à forma do discurso, e é já célebre. Foucault (1986, P. 31) afirma que ele deve ser tratado como acontecimento: “A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?”, o que obriga o leitor a ter que

mostrar porque o enunciado não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?

Há que se questionar sobre que função exerce a materialidade, que, como um barco sobre uma superfície, sempre tem um lado que se mostra,

confundindo-se com nitidez quase transparente, e um outro, que, embora sendo imerso e refratário, denuncia haver mais coisas do que se vê, mas, nem por isso, diz, com limpidez, quais são elas. Há que se perceber que “as palavras trazidas pelo autor são um conjunto um tanto embaraçoso de evidências materiais que o leitor não pode deixar passar em silêncio, nem em barulho” (ECO, 2001, p. 28). Ou seja, a forma é constitutiva. Dependendo do efeito de sentido que se pretenda produzir, ela será uma e não outra. Para Possenti (1993, p. 115),

Parece, pois, necessário dizer de novo o óbvio. E o óbvio é que, por mais relevantes que sejam os fatores que poderiam ser chamados sem nenhuma exigência de refinamento conceitual de ‘extralingüístico’ para a descoberta do sentido, *a forma do discurso*, desde que tomada em sua materialidade mesma, e não como hipostasia de uma metalinguagem, é o elemento essencial na construção do sentido (grifos do autor).

Pensando-se sobre a problemática da forma, faz-se necessário, pois, que se dê ao discurso proferido um *status* de acontecimento discursivo, ou seja,

Por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas conseqüências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o supnhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente, porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra ... (FOUCAULT, 1986, p. 32).

Se o discurso (e o imagético, também) é um acontecimento e, como tal, abre para si um espaço de coisas ainda não formuladas, um espaço de memória, que, se deficitária, degenera e vira voz perdida num coro em que milhões de vozes sobrepõem uma cantada em vôo solo, mas, se, inédita ou ouvida, dá origem a estados de coisas antes não imaginados, ele só o é por força de uma materialidade (“ligada a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra”) que lhe permitiu tornar-se memória, virar história e ser repetido. A repetição exige uma materialidade, concreta, visível, corpórea, que possa ser retomada.

As questões que o discurso imagético exige que lhe sejam endereçadas são aquelas derivadas da questão de base de Foucault: por que esta cor (página, distribuição, tamanho, desenho, dizer, luminosidade) apareceu e nenhuma outra em seu lugar? A “sagacidade” do intérprete parece estar em não considerar o discurso como acomodado a uma grade analítica, obediente a uma estrutura

senhora dos eventos, mas a de perceber, a partir da materialidade com que se depara, o deslocamento que ele faz em relação ao já-sabido: não um deslocamento mítico, de uma voz que emerge trazendo mundos, mas uma voz que, amparada nos mundos já construídos, com eles dialoga e, superando a falsa sincronia das formas, diz o “novo”, embora esteja situada sobre o velho e retrógrado.

Nenhum discurso vem ao mundo como pura abstração (os homens, na sua quase absoluta maioria, não são telepatas), enquanto não concretude: ao se fazer, ele se dá uma existência concreta, uma roupagem formal, que, “traíçoeiramente”, às vezes, o conduz para caminhos indutores de calamidades e desencontros. Entretanto, o discurso é sempre um acontecimento que, mesmo sob pena de desamores e “distorções” injustas, tem que se arriscar a dar-se sob uma forma que, à distância, impõe-se como uma maneira de se fazer, e que, senhora de si, pode ser fiel, mas não tem pudor em partilhar seu corpo com outros amantes.

O discurso não se faz fora de uma forma, e, mesmo que ela seja estudada demoradamente, pode levar para pontos não desejados, indício de que as formas falam, dizem coisas que estão para além do leitor (que muitas vezes não percebe, por não ter como pensá-las) ou do autor (que diz coisas que jura não ter dito). No caso do discurso imagético, pode-se postular que a forma com que ele acaba vindo a público seja fruto da reflexão do produtor e que as formas sejam definidas a partir de uma forma de concepção social, tanto sobre os objetos costurados, como sobre as pessoas, delicada e manipulativamente enredadas.

O discurso, nesse sentido, é a constituição de uma trança feita pelo ourives, que, no fim do trabalho, constrói uma jóia rara, cuja compra dependerá da habilidade de sua arte, da sua competência em construir diferenças, das marcas que deixa impressas sobre ela, dos índices de seu maior ou menor trabalho artesanal. Levar em consideração o papel que a forma desempenha no processo de interpretação do discurso é ter para com ela a atitude que Chartier (1999, p. 35) afirma se dever ter com relação às formas físicas das obras, sendo necessário buscar compreender como elas afetam “o processo de construção do sentido. Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades remete necessariamente ao controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação”.

4. A Iconoclastia

A atividade iconoclasta, perseguida pela igreja porque teria fundamentos heresiarcas, consistia na destruição cabal e plena das imagens. Tal trabalho conduzia à perda da existência e da completude. Ação enfaticamente

agressiva, a atividade parecia se pautar na crença de que a ausência do objeto torna-o insignificante e de que a parte e o fragmento que, porventura, restarem dele não têm poder metonímico: zelo pela integralidade e inteireza. A ação, que tinha como objetivo o desaparecimento do elemento icônico, sugere um trabalho de desconstrução passível de ser teorizado numa outra dimensão e concepção, sem que, agora, esteja visando à eliminação do objeto imagético, mas antes e, acima de tudo, à sua compreensão e desnudamento: um projeto de desconstrução e de desmontagem do que foi montado, de fragmentação do que foi parcelado, de metonimização do que recebeu aparência analógica: não o silenciamento, mas a presença de uma passagem histórica, que, por onde passou, nos caminhos que trilhou, fez escolhas, porque tinha suas razões.

Trata-se, portanto, de interrogar cada um dos itens que constituem uma materialidade, cada um dos componentes finais de uma imagem, já que deve haver uma razão para a sua presença. Parece necessário que se dê espessura ao traço, à atividade de tornar visível. Há que se perseguir, como quer Barthes (1990), o *ductus* (“o movimento que resulta do gesto” (p. 48), “o trajeto da mão” (p. 149)); o *scrawl* (“o traçado nervoso das letras”, “o entrelaçado das hastes” (p. 152)); o *playing* (“o processo de manipulação, não o objeto produzido” (p. 157)); enfim, o *matériaux* (“O poder demiúrgico de pintar está no fato de que fez existir o *matériaux* como matéria; mesmo que a tela surja do sentido, o lápis e a cor continuam sendo ‘coisas’, substâncias teimosas, cuja obstinação em ‘estar aqui’, nada pode desfazer” (p. 162)). A cada elemento constituinte de uma imagem deve ser posta uma questão, no sentido de buscar o porquê da sua passagem de ausência à presença, de item pertencente a um paradigma a um elemento sintagmático. Se ele aí está, algo o levou a estar. Cada significante deve ser interrogado sobre a razão de ter merecido tornar-se espetáculo e frequência.

Quando Barthes fala sobre o *ductus*, o *scrawl*, o *playing* e o *matériaux*, de certa forma, ele toma-os em abstrato, como passíveis de interrogação sobre a sua concretude, fora do sentido global a que remete o discurso de que eles fazem parte. O autor propõe interrogá-los quanto à sua *significância* (“esta palavra traz a vantagem de aludir ao campo do significante” (p. 47)) e não quanto à sua *significação* (o sentido intencional e óbvio, “que se apresenta naturalmente ao espírito”, (p. 47)), abstraindo, portanto o querer-dizer do texto e se voltando para aspectos quase que involuntários do traço, ou, pelo menos, não submetidos a um controle intencional exaustivo: eis por que Barthes recorre à psicanálise. Mas nada impede que a lição da observância da materialidade seja levada à risca, mesmo que, desta vez, ligada à produção de um sentido que faz parte da unidade temática e ilocutória do discurso dado à luz; uma espécie de observação que, com o devido cuidado, pode ser aproximada da análise de uma obra artística, na qual “qualquer que seja, da poesia à história em quadrinhos ou à erótica, a arte existe a partir do

momento em que um olhar tem como objeto o Significante” (p.187). Trata-se, enfim, de considerar cada elemento manifesto como partícipe da construção de um efeito de sentido que outro seria, se ele não estivesse presente.

Pode-se dizer que se está propondo que, no caso das imagens, cabe ao leitor a realização de uma leitura erótica (Barthes, 1990), no sentido de exaltação do detalhe, de engrandecimento da parte, de enaltecimento do fragmento. Está-se a solicitar que o detalhe delicie, que ele seja fonte de prazer, objeto a ser perseguido pelo olhar desejoso de conhecer reentrâncias e cavidades; de penetrar os mais ínfimos espaços produtores de sensualidade.

Se, por um lado, como o quer o autor, um texto resulta da atividade *ergográfica* – “o texto como trabalho e o trabalho como texto” (p. 137) – de um locutor que materializa formas, por outro, o que se espera do leitor é o trabalho do caçador, que, perseguindo o detalhe, o rastro, o sinal, é levado a descobrir o caminho seguido pela caça, prevendo e predizendo sentidos que, ulteriormente, confirmam-se. Ao leitor cabe, portanto, o dever da iconoclastia, da desconstrução da imagem, da fragmentação, sem, no entanto, visar ao desaparecimento do todo, buscando uma integração dialética entre as partes e o todo: e, é óbvio, com a história.

Dele se espera que possa realizar os diferentes níveis de leitura de que fala Barthes, às páginas 22 e 23: *perceptiva*, no sentido de captação e percepção de cada detalhe que compõe um texto icônico, produzindo sentido ao seu redor; *cognitiva*, no sentido de possuir ou buscar um saber que permita estabelecer as razões de uma presença e das conseqüências que este aparecimento traz embutidas; *ideológica*, no sentido amplo de entrada no terreno da ética, introduzindo a imagem no campo de juízos e valores; e *política*, no sentido de perceber para que forma de propostas de mundo uma imagem pretende, às vezes, subrepticamente, encaminhar. Trabalho múltiplo e exigente, mas necessário.

A noção de iconoclastia, a que se está procurando dar contorno teórico e um valor conceitual relativamente bem definido (de tal forma que permita uma aplicação conseqüente (à frente)), poderia ser emparelhada, sem maiores problemas, do princípio que caracteriza o trabalho do detetive, visto por Sherlock Holmes (o famoso detetive de Conan Doyle) como a capacidade que alguns leitores têm de *raciocinar analiticamente*, para trás, atividade chamada por Pierce (In: Eco, 1991, p. 19) de *retrodução* ou *abdução*. Diz o personagem de Doyle:

Muitas pessoas, se você lhes descreve uma série de eventos, conseguem dizer-lhe qual será o resultado. Elas conseguem organizar os eventos em suas mentes e concluir deles algo que se irá passar. Há poucas pessoas, porém, às quais se oferece um resultado e que se mostram capazes de descobrir, a partir de seu foro íntimo, quais

etapas conduziram a este resultado. É a esse poder que me refiro quando falo de raciocinar para trás, ou analiticamente (In: ECO, 1991, p. 48).

Na atividade de retrodução analítica (e na da iconoclastia, por conseqüência), o que parece estar sendo proposto ao espectador de uma imagem é que ele trilhe o caminho que foi percorrido pela folha entre a mancha gráfica que agora a macula e o momento em que ela se encontrava imaculada e sem pista de outra passagem que não a da sua confecção, matéria prima para o trabalho de outros: criptografistas, pintores, escultores: todos escritores. Entre um espaço que conseguira lograr passar incólume às pegadas de um passante e a sua atualidade plena de marcas, pistas e indícios, um trajeto se fez, uma intenção se materializou, efeitos de sentido se concretizaram. O raciocínio analítico, a abdução e a retrodução pedem que o leitor percorra o caminho que o leva para o passado, que o faz supor o que teria produzido a mancha e as rasuras que agora observa. Ele é, frente ao texto imagético, o detetive que, frente ao rastro com que se depara, sabe ser essa pista um elemento estranho ali, devendo ser concebido como a marca do pé de alguém, com um certo tamanho, uma certa pegada, uma certa impressão sobre o solo, indícios que podem auxiliá-lo na captura do criminoso, produzindo um efeito de sentido construído pela capacidade de inferir significados a partir de minúcias, sintomas, marcas de uma passagem: denúncias.

Está-se, pois, pensando na iconoclastia como uma atividade de desmontagem do que está composto e como a remissão de cada elemento que ora se faz materialidade à sua dimensão histórica, pois ela o situa num lugar e num percurso de sentido: numa dimensão discursiva. Cada ingrediente de uma imagem requer ser considerado como um “instante pleno”, assim como o concebe Barthes (1990, p. 88). O conceito remete à idéia de que um texto icônico não precisa de um texto posterior que venha a elucidá-lo, a explicitar as suas razões e a esclarecer as escolhas que foram efetuadas. Uma imagem é um instante pleno, todo significativo, não carecendo, em princípio, de um elemento que venha a complementá-lo. Cada imagem (e cada item que a compõe) é, assim, um *gestus social* (p. 88), no sentido de que ela é “um gesto, ou um conjunto de gestos, onde se pode ler toda uma situação social”. Cada elemento traz em si uma memória, situada historicamente, que é submetida a um uso e à obtenção de sentidos que se constroem em trajetos que vão de um lugar a outro.

5. BLOOD FOR OIL

5.1 O primeiro olhar

A iconoclastia frente ao fotojornalismo obtida por meio da desconstrução exige a consideração de cada um dos elementos que constituem a

materialidade textual, incluindo os elementos visuais e extravisuais. Dentre estes, vale destacar que a fotografia jornalística é uma “tradução visual” da informação e não a realidade e que esta transposição se dá por intermédio dos “elementos formais que traduzem visualmente uma informação, apresentando vários índices informativos, aumentando sua expressividade” (Faria, 2001, p.220).



A1) salientará os elementos visuais e lingüísticos que constituem o texto.

Para a análise da imagem, serão abordados os seguintes elementos: os imagéticos (a figura do homem que segura um cartaz, a sombra produzida e o desenho presente no cartaz), os lingüísticos (a legenda, a frase central e a indicação do site), as cores, a composição e o lugar que ocupa na página do jornal, já que a primeira página do jornal é o espaço reservado às fotos consideradas mais expressivas, espetaculares ou informativas e que a fotografia em análise ocupa este espaço e serve de manchete para a matéria contra o ataque ao Iraque.

A mensagem lingüística, normalmente, orienta a interpretação e exerce um controle sobre a imagem (Barthes, 1990) e a legenda das fotos jornalísticas, de maneira geral, tem a função de “indicar ou ampliar a significação daquilo que a acompanha” (Rabaça e Barbosa, 1987, *apud* Faria, 2001, p. 226-227). A legenda *Cartaz em que se lê “sangue por petróleo”, em protesto contra a guerra durante visita do premiê Tony Blair a Edimburgo* situa a foto e fornece ao leitor

pistas para a leitura. Constatase que há a sombra de um homem que segura um cartaz no qual a frase *Blood for oil* vem acompanhada da inserção do site www.edinburghstw.org.uk e é ilustrada por uma imagem pouco nítida de pessoas cravando uma bandeira num local do qual jorra sangue.

5.2 O que revela a sombra

Pode-se verificar que a escolha do posicionamento do homem atrás do cartaz acentua a sombra do indivíduo e possibilita uma série de reflexões acerca da ausência de nitidez na imagem, da falta de contornos nitidamente definidos do rosto do homem e do realce dado às mãos cerradas e aos braços levantados.

Considerando que a foto informativa, geralmente, prioriza a objetividade e a clareza, a opacidade da imagem e o rosto difuso usado no texto são recursos que remetem à incerteza diante da situação que envolve o conflito entre EUA e Iraque, à argumentação falaciosa sobre os motivos para o ataque e à obscuridade em relação aos indivíduos que comandam a ação.

Quanto ao realce dado às mãos e aos braços, pode-se afirmar que o gesto é polissêmico, pois, admite mais de uma interpretação, visto que as mãos e os braços elevados podem simbolizar a vitória acrescida de comemoração, bem como os punhos cerrados ao alto podem representar um ato ameaçador ou de protesto, considerado o contexto geral histórico do momento vivido, a segunda leitura parece ser a mais indicada.

5.3 A serenidade por um fio

Como se vê, a composição da imagem traz, em primeiro plano, o cartaz; portanto, este elemento está em close. O homem, cuja sombra é destacada, não é focalizado e o seu enquadramento, em segundo plano, é proposital. O apelo a essa construção visual, com esse jogo entre luz e sombra, conota as dúvidas existentes em relação à justificativa para a guerra e aos envolvidos na deflagração da mesma. Esse jogo é construído pela luz que está por detrás do homem, provavelmente a luz solar, considerando que o cartaz é utilizado durante um protesto realizado durante o dia em local aberto e que a câmera fotográfica é colocada à frente da cena. Observa-se que a escolha do ângulo e do enquadramento permitiu que a focalização do cartaz ocupasse a maior parte da cena e, à legenda e ao restante da cena, couberam dois espaços sintetizados abaixo e acima do cartaz, respectivamente.

Na parte superior da cena, estão as mãos cerradas e um filete do céu que é apresentado de maneira bastante nítida e contrasta com a imprecisão que envolve o homem e o cartaz, o qual serve para ocultar a maior parte do horizonte. Por meio desta disposição dos elementos visuais e do contraste entre a luz ama-

relada e a azulada, que revela a oposição entre cores quentes e frias e simboliza o confronto entre as situações de guerra e de paz, discordância e conciliação, exaltação e serenidade, é possível ler que o conflito iminente ocasionará o turvamento do horizonte, da serenidade, dadas as ameaças de guerra e conflito.

5.4 O valor da assinatura

À esquerda do texto iconográfico encontra-se o site www.edinburghstw.org.uk, página da Internet mantida por The Edinburgh Stop the War Coalition, uma aliança que reúne indivíduos, membros filiados a grupos, partidos políticos, Organizações Não Governamentais e igrejas. Essa confederação contra a guerra ocorreu após o incidente de 11 de setembro.

A apresentação do site — índice de assinatura do texto visual focalizado: o cartaz —, associada à característica que a fotografia “não compartilha com nenhuma outra arte visual – a credibilidade” (Dondis, 2000, p.216), exerce maior poder argumentativo, assegurando que a imagem é uma representação do real expresso pela legenda. Esse efeito exime o jornal de seu posicionamento diante da situação, não fosse o conjunto de elementos visuais (a frase, a assinatura, o ângulo da foto etc.) que, orquestrados, permitem a construção do sentido do texto e a reconstrução do trabalho do produtor do texto responsável pela escolha da imagem.

5.5 Frase que denuncia ou denúncia em forma de frase?

Reconhecida a força da forma na produção de um acontecimento discursivo, faz-se necessário o trabalho do leitor/caçador que percorrerá o rastro, o sinal, que perseguirá o detalhe para, iconoclasticamente, desvendar e compreender a imagem.

Percorrendo as pistas deixadas pelo produtor que as escolheu estrategicamente para criar um determinado efeito de sentido, chama a atenção do material lingüístico disposto na forma de uma frase-denúncia que diz: BLOOD FOR OIL (sangue por petróleo). Ela aparece no cartaz do protesto que ocorreu por ocasião da visita do primeiro ministro da Inglaterra – Tony Blair, a Edimburgo. O governo inglês era aliado dos americanos na guerra, segundo George W. Bush, em prol do desarmamento de Saddam.

Através dos protestos que foram vistos houve quem questionasse as razões que levaram o presidente americano a declarar guerra, sugerindo que o verdadeiro motivo teria sido a tomada de posse da bacia petrolífera que pertence ao Iraque, nem que para isso fosse necessário deflagrar uma guerra.

Não se trata de refletir sobre a guerra, mas de fazer uma contextualização que permita o domínio sobre o saber necessário para compreender o material

escrito usado do cartaz. O domínio situacional é importante para saber de quem é o sangue derramado em nome do petróleo e por que ele é tão necessário para uma superpotência como os Estados Unidos, a ponto de fazê-los querer a guerra.

Conhecer o inglês também é necessário para ler a frase *Blood For Oil*. Sem conhecer o, mundialmente falado, inglês, o cartaz não faz sentido, porque o leitor não decodifica as palavras que, para ele, literalmente, tornam-se um código.

Outro aspecto interessante a ser observado é a localização da frase e seu tamanho. Percebe-se que houve intenção de chamar a atenção do leitor para a denúncia que se concretiza no material escrito pelo fato de ele ocupar um espaço muito grande e por estar localizado da esquerda para a direita e na parte superior do cartaz. Sabe-se que o olho humano lê primeiro de cima para baixo e da esquerda para direita. Já que se trata de um protesto é possível ainda uma segunda leitura quanto à localização da frase. Por estar colocada na esquerda e acima do outro material lingüístico, os manifestantes podem estar querendo dizer que, como a frase, a sua posição de esquerda política é a mais acertada dentre as outras existentes relativas à guerra.

5.6 Amigos ou invasores?

Outra pista importante para reforçar a idéia de que a guerra seria feita por petróleo é a imagem de homens, representando soldados americanos, fixando a bandeira americana em solo iraquiano, exatamente, sobre um poço de petróleo.

O ato de fixar uma bandeira em solo estrangeiro demonstra a tomada de posse e o controle desse território, no caso, o controle dos poços de petróleo do Iraque. Essa ação de tomar posse pode ser vista ainda como demonstração da forma de governo que os americanos adotaram há muito e que os faz tratar o mundo como uma possibilidade de aumentar o seu território e suas riquezas.

Foi assim na guerra do Vietnã, quando os americanos, como representantes do bloco das nações capitalistas, evitaram que países socialistas se fortalecessem impedindo que o Vietnã se associasse à União Soviética, potência socialista. O mesmo ocorreu, quando os americanos, depois de destruírem Cuba, com uma suposta ajuda na guerra contra os espanhóis, ofereceram-lhe dinheiro para a reconstrução do país, exigindo, em troca, parte do território para construir a base militar de Guantãnamo. Historicamente, faz parte da estratégia americana, quando não é possível comprar, tomar posse pela força.

O ato de ferir o solo, ao fixar a bandeira, faz jorrar petróleo da cor do sangue, mostra ainda que, durante essa tomada de posse, alguns ferimentos são abertos e poderão atingir tanto a população civil como a soberania do país,

que passa a ser governado pelo invasor.

As figuras humanas não são nítidas, o que reforça a idéia de que os reais motivos que geraram a guerra não foram assumidos, estando ocultos. As verdadeiras intenções dos americanos não teriam ainda sido reveladas, coisa que o cartaz se propõe a fazer, à medida que usa a frase *Blood for Oil* e a imagem de homens ferindo a terra na busca pelo controle dos poços de petróleo.

Um detalhe que aumenta a contradição entre a justificativa de Bush para a guerra e a que o cartaz propõe é que a única arma a aparecer no texto é a bandeira americana usada como uma espécie de lança que fere a terra, o país e o povo e faz jorrar “petróleo vermelho”. Percebe-se, ainda, que, ao escolher representar os americanos em uma atitude agressiva em relação a uma terra sem defesa, o autor do texto protesta sobre a maneira dominadora com que os Estados Unidos tratam o resto do mundo, mostrando uma noção pejorativa a respeito da nação americana e sobre como ela manipularia as outras.

5.7 Vale a pena ver de novo?

Outro aspecto que chama a atenção no cartaz é o fato de ele ter um aspecto antigo, parecendo uma imagem envelhecida. O modo como é segurado pela sombra humana que aparece por detrás lembra a maneira como os antigos pergaminhos eram publicados em editos, enquanto eram lidos. Eles também tinham esta cor amarelada e manchada.

Esse aspecto de antiguidade do cartaz faz o leitor pensar se de fato essa imagem já não foi vista antes, se os americanos já não agiram assim anteriormente – dizendo uma coisa, quando, na verdade, pretendiam/deveriam dizer outra. Estes diriam que a guerra é para desarmar Saddam e proteger o mundo de um ditador louco, quando há um discurso velado que diria que o que eles realmente desejam é dominar a produção de petróleo. É como o discurso que eles exportam para o mundo em seus filmes, nos quais há sempre um herói americano salvando um país indefeso de algum bárbaro sem escrúpulo, quando não salvando todo o planeta de algum ataque alienígena ou ameaça natural (queda de asteróides), apenas para fazer o bem aos habitantes do planeta sem pensar em si próprio.

A ação dos americanos fixando a bandeira e tomando posse é historicamente marcante (até em solo lunar) e muito repetida por eles, o que também contribui para a significação de que esse filme é velho, já foi visto e está sendo reeditado: eis o velho estilo de vida americana: *the american way life*.

5.8 Com Relação às Letras

No centro do texto imagético, aparece escrita a frase *Blood for oil*,

de um tamanho que quase ocupa toda imagem. Essa frase também está escrita de forma arredondada. O tamanho e o formato da letra revelam a dimensão do problema gerado pela disputa que a guerra pelo petróleo do Iraque estariam trazendo ao mundo.

A forma ovalada do texto mostra que a guerra, ou seja, a luta pelo petróleo, não atinge só os países que estão próximos a ela, mas também ao mundo. O problema é planetário.

Pode-se perceber que as letras têm a cor avermelhada, meio escura, como se fosse uma mistura de sangue com o escuro do petróleo. Isto representa a tristeza, o perigo de morte, a possível perda de vidas, a ausência de clareza por falta dos governantes. Eles mostram ter sempre novas desculpas, novos motivos para guerrear, mas as razões são sempre as mesmas: estão sempre preocupados com a riqueza. A frase é nova, mas a causa da luta é a mesma. A cor transmite esse significado. O avanço dos conhecimentos e a sabedoria crescem cada vez mais, no entanto, o homem é o mesmo. Sua herança é a mesma. A ganância e o desejo de ter mais ainda geram disputas e brigas. A crença de que é preciso ter mais ainda vigora, mesmo que se tirem vidas inocentes para isso.

5.9 Sobre o Poço de Petróleo

No canto direito do texto imagético, aparece um poço do qual jorra sangue em vez de petróleo. Como é possível de um poço jorrar sangue? Sabe-se que de um poço de petróleo só pode jorrar petróleo. Parece claro que o autor do texto queria construir o efeito de derramamento de sangue por petróleo. A imagem associada ao momento histórico transmite esse sentido. Portanto, é importante que o leitor traga consigo o conhecimento histórico, ou seja, o domínio dos conhecimentos sociais do momento.

Como os EUA estão em guerra contra o Iraque e sabe-se que o motivo não foi o desarmamento químico, mas sim a briga pelo petróleo do Iraque, entende-se por que desse poço está jorrando sangue.

Todos sabem que bombas foram lançadas sobre o povo iraquiano e que seres humanos foram mortos. O autor do texto, ao inserir a figura do poço jorrando sangue, faz isto para mostrar ao mundo o que o governo é capaz de fazer: derramar sangue para tomar posse de riquezas de que ele necessita.

5.10 Com Relação às Cores da Imagem

Num texto imagético, sabe-se do poder que as cores possuem, da representatividade que elas têm e da força de sentido que elas podem constituir. Na imagem, pode-se ver a cor vermelha do material que jorra do poço: o primeiro

contato do leitor com o texto já o deixa sensibilizado. A cor preta da bandeira mostra a ausência de pureza, a falta de dignidade de um povo destruidor. A cor negra se refere a mortes e vidas acabadas, ao lado do sangue derramado. O mesmo se pode dizer dos seres humanos que aparecem com a bandeira, com a escuridão dando a idéia de que só sobraram vultos: sua humanidade teria desaparecido.

A frase que aparece escrita no centro do cartaz aparece com uma cor mista, entre vermelho, amarelo e preto, o que se poderia dizer que é o resultado de uma mistura do sangue derramado e da cor preta do petróleo.

O filete azul acima do cartaz aparece como indicativo de uma parte bem pequena da pureza do céu, que ainda pode ser alcançado, caso não se deflagre a guerra. Pode-se fazer aqui duas interpretações: ou a de que ainda resta uma pequena esperança de o povo ter paz ou a de que a paz e a tranquilidade do povo quase não existem mais, estando comprometidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho começou com a tentativa de construção de um conceito que parece ser de alguma utilidade quando se trata de tentar compreender textos imagéticos: a iconoclastia, entendida não como a destruição de imagens, visando ao seu desaparecimento, mas como um processo de interrogação frente a cada um dos elementos que as compõem, buscando detectar que efeito de sentido cada um deles poderia estar querendo produzir.

Com a análise da foto de um cartaz de protesto desfavorável à guerra dos EUA contra o Iraque, quando da visita de Tony Blair a Edimburgo, procurou-se pôr em funcionamento o conceito teórico, agindo-se iconoclasticamente: espera-se ter feito isso de forma satisfatória, dada a pretensão de construir um viés puramente elucidativo (didático) para a seção.

Assim, se, por um lado, é possível afirmar que as primeiras partes do texto têm uma pretensão de contribuir de alguma forma (teórica) para uma compreensão de como as imagens funcionam, por outro, a segunda parte teve como objetivo demonstrar aquilo que teoricamente tinha-se pleiteado. Espera-se ter cumprido a contento os dois objetivos que eram perseguidos e se espera também que, de alguma maneira, este artigo traga alguma contribuição para quem venha a se deparar com ele.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Aula**. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do cotidiano**: artes de fazer. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural**. (Tradução Enid Abreu Dobránszky). Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

_____. GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**: morar, cozinhar. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O signo de três**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIA, M. A. A leitura do jornal e do fotojornalismo. In: MARINHO, M. (org.). **Ler e navegar**: espaços e percursos da leitura. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil – ALB, 2001. (Coleção Leituras no Brasil).

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Mitos emblemas sinais**: morfologia e história. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Data do recebimento: 20/10/2003

Data do aceite: 28/11/2003