

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

LUCIANA KERCHE DO AMARAL CAVALCANTE

**Visibilidade na MPB: isotopias na composição musical de Renato Russo e sua
atualização midiática – uma abordagem sincrética**

Bauru - SP
2006

RESUMO

Diferentes linguagens se fazem presentes no mundo atual, tornando necessária a reflexão sobre suas possíveis leituras. Toda leitura interage com a cultura de um meio e de uma época; portanto, o sentido no contexto de cada leitura é valorizado perante os outros objetos do mundo, com os quais o leitor tem uma relação. Teorias sobre a recepção do texto e sobre o leitor, de H. Jauss e W. Iser, além de critérios para uma eficaz análise da imagem, definidos por M. Jolie, portam-se como as principais bases para a fundamentação teórica dessa pesquisa. A presente dissertação destaca, como objeto de estudo, uma composição musical de Renato Russo, "Canção do Senhor da Guerra", e catorze imagens retiradas da mídia impressa, especificamente a Revista Veja. Lança, como flecha a incitar dúvidas, uma isotopia entre ambos os discursos, o sema guerra, levantando a questão: pode o verbal, expresso pela composição musical, ser atualizado pelo não-verbal? Esse questionamento firma-se como objetivo maior da pesquisa, sobre o qual são tecidas conjecturas e inferências, as quais, embora científicas, não têm o objetivo de postular, mas de oferecer alguns parâmetros de leitura sincrética, valendo-se da ligação imanente entre texto e contexto. Ao serem levantados pontos de ancoragem entre ambos os discursos, aponta-se a pluralidade textual, alcançada pela crítica leitura de diferentes linguagens. De acordo com essas considerações, pontua-se que, estando na era da imagem, é necessário promover uma competência crítica nos leitores das mesmas, além da capacidade interlocutiva, onde o leitor crítico fará, sozinho, a intertextualidade entre diferentes estruturas textuais, alicerçado em bases científicas; porém, ousa-se afirmar que, qualquer que seja a linguagem a ser apreendida, só será significativa quando o receptor da mesma realizar a construção do sentido.

Palavras-chave: Comunicação verbal. Comunicação não-verbal. Linguagens. Mídia. Leitura. Recepção.

ABSTRACT

Different languages presents in the current world are done, making necessary the reflection about their possible readings. All reading interacts with the culture of a way and of a time. Therefore, the sense in the context of each reading is valorized by the other world objects, with the ones the reader has a relation. Theories about the text reception and about the reader, of H. Jauss and W. Iser, including criteria for an image effective analysis, defined by M. Jolie, behave as the main bases for theoretical support of this research. This dissertation highlights, like study object, a Renato Russo's musical composition, "Canção do Senhor da Guerra", and fourteen images taken off the printed media, specifically from the Veja magazine. Presents, like an arrow to produce doubts, an isotopic between both the speeches, the word war, lifting the matter: can the verbal, expressed by the musical composition, be update by the not-verbal? That question is the greatest goal of this research and about it we can make premises and inferences, which ones, although scientific, do not have to goal of postulating, but of offer some syncretism reading parameters, being worth itself of the immanent connection between text and context. When being lifted anchorage points between both the speeches, points the textual plurality, reached by the different languages critical reading. According to these considerations, punctuates that, being in the images age, it is necessary to promote a critical competence in the readers of the same, besides the specific capacity, where the critical reader will do, alone, the intertextual between different textual structures, supported by scientific bases; however, whatever the language to be learned, only will be significant when the reciver of the same make the sense.

Key-words: Verbal communication. Non-verbal communication. Languages. Media. Reading. Reception.

INTRODUÇÃO

Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma idéia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema.

Henry James

O mundo em que vivemos está, indubitavelmente, envolvido em uma semiose comunicacional. Diversas vertentes do processo comunicação marcam presença no nosso dia a dia; percebemos, a cada momento, o entrelaçamento entre diferentes linguagens e vemos o quanto o entendimento humano é facilitado pelo livre trânsito que possamos executar entre elas.

Aqui entra a temática da recepção: como “receber” informações semelhantes, em diferentes linguagens, estabelecendo as relações de diferença e semelhança, além de compreender, de forma crítica e consciente, a mensagem que as mesmas nos passam? A Estética da Recepção privilegia a experiência estética e o receptor que a vivencia. Ora, como vamos utilizar, na presente pesquisa, diferentes tipos de linguagem, precisaremos ter a teoria citada como nossa ancoragem teórica.

Tendo por objeto de estudo uma composição musical de Renato Russo e algumas imagens midiáticas extraídas da revista *Veja*, procuraremos nos portar como leitores críticos de tais obras; entraremos, tanto na música, como nas fotos, pela ótica do receptor, tentando desvendar como as mesmas se entrelaçam no nosso dia a dia, captando as relações existentes entre ambas.

Para a Estética mencionada acima, o receptor é fundamental, não por enfatizar o sujeito, mas porque é no intérprete que a obra se realiza; qualquer que

seja a linguagem a ser apreendida, na perspectiva da recepção, só é significativa quando o receptor da mesma realiza a construção do sentido.

Segundo Jacks (1995, p.153), "...o tema recepção leva o indivíduo a dar conta dos elementos simbólicos que realizam o contato do indivíduo com seu campo social." Isso nos aproxima muito de Jauss (1994), pois vemos o leitor implicado em seu contexto sócio-histórico-cultural, interagindo com o mesmo, recuperando-o e validando a experiência receptiva.

Na opinião de Greimas e Courtés (1979, p. 246), "...isotopia designa a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas ou figurativas". Como receptores, analisaremos as interações entre as isotopias presentes na composição musical do cantor e compositor Renato Russo, usando apenas uma de suas músicas, *Canção do Senhor da Guerra* e a mídia impressa, exemplificada pelo imagético da revista *Veja*.

Denotamos, então, que temos aqui três tipos de linguagens: a verbal (letra da música), a não-verbal (imagético da revista) e a musical. Sendo assim, devemos caminhar em direção à textura dos textos, pois todo texto é um tecido de vozes, possuindo uma heterogeneidade enunciativa ou promovendo um interdiscurso:

Interdiscurso é a relação de um discurso com os outros. Para Maingueneau, o interdiscurso tem lugar especial no mundo do discurso: ao tomar o interdiscurso como objeto, procura-se apreender não uma formação discursiva, mas a interação entre formações discursivas diferentes. Nesse sentido, podemos dizer que todo discurso nasce de um trabalho sobre outros discursos. (BRANDÃO, p. 90)

Nesse ponto entra a leitura de recepção implicada no texto; segundo Iser (1996) todo texto já traz virtualmente implícito seu receptor, inscrito em orientações prévias para sua apreensão por um receptor real. Nosso destinatário, ou leitor, é um ser que não recebe uma simples mensagem reconhecível a partir de códigos

compartilhados e sim de práticas textuais oriundas da sua cultura. Para isso, lê as mensagens na sua intertextualidade, ou seja, ele dá ênfase à dimensão simbólica e aos sentidos produzidos como conseqüência.

“Entende-se como intertextualidade a existência de semióticas (ou de ‘discursos’ autônomos), no interior dos quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 242).

Para exemplificar isso, veremos a fotografia como um sistema plástico, articulado com um sistema verbal e oral (a letra da composição musical e a melodia), compondo um texto sincrético. Partindo desse pressuposto, o sentido do texto deve ser determinado nas relações estabelecidas entre os sistemas. Assim sendo, há a possibilidade de se realizar a apreensão do “efeito estético”, que é aquilo que nos acontece através dos textos, requerendo incursões a contextos de recepção.

Ao usarmos o processo de interlocução, mostraremos a pluralidade do texto não-verbal. Ele se alia a outras estruturas textuais, diversas do contexto no qual se insere. Em nosso caso, trata-se da revista *Veja* e o texto não-verbal, veiculado nela, para gerar nova significação. As imagens, como as histórias, nos informam. Os mais antigos filósofos, como Aristóteles, mostraram que todo processo de pensamento requer imagens. Assim sendo, ao desvincularmos as imagens da *Veja* do seu texto informativo, elas mesmas servem-nos como informações de fatos. E informações, muitas vezes, prendem-se ao nosso universo cultural e referencial. Percebemos, aqui, a importância de texto e contexto na presente pesquisa.

Novamente, a palavra recepção. Cada receptor de imagens encerra, em si, uma experiência receptiva. Ele acrescenta, ao que vê, sua grade de informações particulares, ou seja, seu ponto de vista, sua experiência de mundo que chamamos

de real. Nada é desprovido de antecedentes. Portanto, ao selecionarmos as imagens utilizadas, examinamos nosso repertório e aliamos a composição musical à escolha feita. O texto remete-nos ao contexto e vice-versa, que, na obra literária, deixa de ser temporal, historicamente falando, para universalizar-se e perder as amarras com o contexto gerador do mesmo.

As obras a serem analisadas têm um profundo vínculo com o grande público. A composição musical em foco tem letra e melodia com fortes tendências a alcançar a popularização, podendo mudar a estrutura social, em virtude da significação que impregnam a velhas estruturas, remodelando-as de acordo com as necessidades vigentes dentro do contexto sócio-econômico-cultural, ao qual se acham vinculadas. O imagético de uma revista como a *Veja*, por sua vez, que circula nacionalmente, atendendo a diversos públicos e diversas mentalidades, atinge também seu alvo, apesar da referencialidade a qual se submete a obra fotográfica. Todavia, não podemos esquecer que ela se submete, também, à ideologia do seu enunciador.

Tendo a revista *Veja* como contraponto de análise, destacamos a sua popularidade, referencialidade e grande circularidade em nível nacional. Ela sempre foi fonte de informações precisas, atingindo um público selecionado, porém seletivo e fiel, sendo, também, portadora de notícias nacionais e mundiais. Ela traz, ao seu leitor, um contato mais íntimo com a realidade, até mesmo quando está distante dele, espacial e referentemente, como nas notícias internacionais. O universo denotativo e conotativo onde estão inseridos seus textos, verbais ou não, interfere na vida do leitor que, independentemente das suas próprias convicções sócio-político-religiosas, consegue vislumbrar, através desse recurso midiático, novos pontos de vista.

Ou seja, a *Veja* pode ser vista como mídia criadora de opiniões e de modos de viver e sentir o contexto em que atua. Os pontos de vista, mencionados acima, baseando-se na mídia impressa escolhida, a revista *Veja*, vão expressar a ideologia da sua editoria; sendo assim, nosso segundo capítulo tentará definir alguns padrões ideológicos assumidos pela linha editorial da *Veja*. Porém, ambos os discursos a serem estudados estão inseridos em realidades específicas, que podem conduzir os destinatários dos mesmos à aceitação de valores que eles querem impor. Caminharemos, pois, em relação ao contexto sócio-histórico e à formação ideológica nas quais os discursos citados se encaixam.

É válido mencionar que trabalharemos, com relação à revista citada, com simulacros, ou seja, não a realidade em si, mas sim os efeitos de sentido e de real que as notícias provocam em seus leitores. Cabe a análise a ser feita descobrir e apontar quais efeitos são esses e explicitar algumas técnicas trabalhadas para criá-los, através do capítulo que será dedicado ao estudo pormenorizado das imagens.

Para chegarmos à recepção dos discursos, precisamos entender a competência expressiva de ambos. Os interlocutores dos mesmos têm de pressupor a existência de um entendimento prévio quanto às razões que os levam a dizer aquilo que dizem e a maneira como dizem. Segundo Brandão, "...interlocução é o processo de interação entre os indivíduos através da linguagem verbal ou não-verbal". ([19-], p. 91).

Segundo essa competência, é necessário verificarmos os silenciamentos, os não-ditos, os implícitos e os interditos, principalmente no discurso não-verbal. Haverá, entre os interlocutores, um mesmo universo de sentido? Aqui entra a empatia (que não exige que os interlocutores experimentem os mesmos sentidos, mas, em situações idênticas, saibam que possam experimentar).

O porquê da escolha do compositor Renato Russo se deve à noção de imortalidade que o mesmo representa junto a nossa cultura popular, pois mesmo já tendo falecido e sua imagem física não se fazendo presente ao público de forma constante, seja através de shows, entrevistas e afins, ele deixou uma obra imortal. Ainda hoje, decorrida quase uma década de sua morte, legiões de fãs celebram sua genialidade musical, propagam suas letras, vestem a bandeira ideológica levantada pelas mesmas, inauguram *sítes* na internet em seu louvor e formam bandas *cover*, cujo único intuito é continuar a devoção ao seu ídolo.

O interessante e realmente digno de nota é sua popularidade, que não se vincula a apenas uma faixa etária, àquelas pessoas que eram jovens na época em que ele fazia sucesso e hoje já são de meia-idade. Ele se alçou a isso, pois vemos crianças, jovens, adultos e velhos cantando e immortalizando suas músicas, usando-as em novelas, propagandas, campanhas, ouvindo-as em rádios, festas. Enfim, percebemos que o ídolo é, ainda hoje, presente na vida dos seus fãs. A que se deve a razão desse culto? Essa também é uma das indagações que esta dissertação tentará responder.

Tendo, cautelosamente, tentado explicar os antecedentes da nossa escolha, os motivos que nos levaram a eleger semelhante *corpus* (a composição musical *Canção do Senhor da Guerra* e imagens da *Veja* dos anos de 1985-1992 e 2003), podemos definir nosso problema: a composição musical é uma linguagem verbal e altamente generalizante. Ela possui vocábulos que, sintática ou semanticamente, não indicam algo ou alguém, podendo até ser considerada literária. Em qualquer tempo que for lida ou cantarolada, sob novo contexto, pode a generalidade da mesma ser atualizada pela linguagem não-verbal, específica e

individualizadora? Neste trabalho, essa atualização será encontrada em um paralelismo entre a letra da composição musical e fotos da *Veja*.

Há razões para termos escolhido apenas essa música, dentre o vasto repertório de Renato Russo, além de recortarmos apenas as imagens da *Veja*, sem seu texto. O contexto histórico é o ano de 2003, época de grande conflito entre EUA e Iraque (foi quando descobrimos que texto e imagem se aliavam, de forma interessante). Alguns meios de comunicação, como as emissoras de rádio do Estado de São Paulo, tocavam muito a música *Canção do Senhor da Guerra*. Ela introduzia as notícias sobre o conflito; nessa mesma época, a revista *Veja* ofertava, aos seus leitores, imagens semanais sobre o citado conflito. Ao olharmos essas imagens e analisando-as de forma crítica, percebemos que as mesmas “falavam” muito mais que seus textos verbais; fotos de soldados ou comandantes da guerra abalavam o mundo.

Não há como, no universo de referências que temos sobre o contexto mundial no qual estamos inseridos, desvincular informações anteriores das recebidas mais recentemente. Formou-se, então, um campo semântico propício à interpretação científica da guerra, com duas estruturas textuais diferentes: letra da música e imagens da revista. Ambas abordavam esse mesmo tema, cada qual a seu modo.

Procedeu-se, então, a análise textual, usando, para a mesma, teorias de análise da imagem. Percebemos que, mesmo recortando as imagens do contexto verbal da revista *Veja*, elas se encaixavam como “ilustrações” dessa composição musical. A partir de tal inferência, começamos a escolher as imagens da revista citada que melhor se amoldassem à letra musical. Assim, ancorava-se o não-verbal,

do mesmo modo que o atualizava, com novos rostos, novos exércitos, novos comandantes.

Buscamos, então, informações sobre a música, seu ano de produção, sua divulgação. Foi aí que percebemos que havia disparidade entre o ano de produção e ano de publicação da mesma (1985-1992, respectivamente). Todavia, em ambos, ocorriam guerras envolvendo o mesmo ponto geográfico. Estava, portanto, a isotopia semântica definida e estabelecida. Caminhamos, depois disso, em busca da intertextualidade entre texto e contexto.

Desse ponto, surgiu nosso objetivo maior na presente dissertação: mostrar, de forma sincrética, a atualização da composição musical de Renato Russo através da mídia impressa, valendo-nos da ligação imanente entre texto e contexto. Muitas vezes, ao lermos imagens, atribuímos a elas uma vida infinita. No caso de nosso estudo, as imagens aliaram-se ao texto verbal, individualizando-o, ilustrando-o. Saíram do papel da revista e fizeram parte da narrativa bélica transmitida pela música.

Validando nosso objetivo maior, busquemos apoio em Iser: “...os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos. Isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do mesmo na consciência receptiva do leitor.” (1996, p. 16).

Ainda justificando, de forma científica, nosso intento: “Não consideramos o texto, aqui, como um documento sobre algo que existe – seja qual for sua forma –, mas como uma reformulação de uma realidade já formulada. Através dessa reformulação advém algo ao mundo que antes nele não existia.” (ISER, 1996, p. 16).

Em imagens fabricadas pela mídia, do ponto de vista da recepção, sabemos que o público-alvo preexiste às mesmas, como uma construção que pode

atualizar-se em diversos “receptores implícitos”. Ao abordar, de forma interpretativa, tais imagens, se abre um campo de possibilidades de recepção; cada imagem enseja apropriações particularizadas, em contextos culturais diversos. A leitura de tais imagens deve ser pautada na contextualização social, cultural e histórica do receptor que a realiza.

Tal teoria, a do leitor implícito, de Iser (apud JOUVE, 2002, p. 14), aponta o leitor como pressuposto do texto, reagindo no plano cognitivo, onde cada nova leitura interage na atualização da obra. Isso mostra que cada foto dissecar e também dissemina ainda mais o verbal, afetando o leitor. Assim sendo, o termo criado verbalmente, “senhor da guerra”, já está sendo usado por outras revistas, como a *Época*, por exemplo, para designar o atual presidente dos EUA.

Toda leitura interage com a cultura de um meio e de uma época. O sentido no contexto de cada leitura é valorizado perante os outros objetos do mundo, com os quais o leitor tem uma relação. Na presente dissertação, o verbal nos remete ao tema guerra, sendo que, na época na qual a música foi feita, 1985, acontecia uma guerra, a do Afeganistão, além de conflitos entre Israel e Líbano, onde várias potências mundiais tentavam intervir. Na época de sua divulgação, 1992, conflitos entre EUA e Palestina afligiam o mundo. Em 2003 (e até hoje), acontece a guerra dos EUA contra Iraque. Coincidentemente, os lugares atacados pertencem ao mesmo território geográfico e mobilizam a atenção do mundo. O plano imagético interage com o cotidiano mundial, perpassando, através de fotos, o contexto no qual a música se insere. Isso infere a ancoragem na qual nos apoiamos, o entrelaçamento entre texto e contexto.

Ora, as imagens não foram escolhidas aleatoriamente, conforme já explicamos, mas sim dentro do contexto histórico-sócio-cultural da música. Para a

seleção das mesmas, usou-se o sema retirado do verbal, guerra, e todas as imagens saíram da mesma revista, que é a *Veja*. Procuramos, no verbal, isotopias, as quais ocorrem quando os signos textuais nos remetem para um mesmo lugar, e as comprovamos através do não-verbal. Tentaremos assumir deveres filológicos na intertextualidade dos dois discursos: procuraremos, no não-verbal, as coordenadas dadas pelo autor do verbal. Desta forma, não correremos o risco de decodificações absurdas.

Usando uma metodologia de pesquisa com base descritiva-dedutiva, partiremos do binômio guerra-paz, que atravessa o conjunto semântico dos discursos selecionados, percebendo a correlação entre os dois termos, visando chegar a um nível imanente e à estrutura dos mesmos. Ressaltamos que essa estrutura semântica com quatro elementos (guerra, não-guerra, paz e não-paz) é peculiar do conto popular – daí passamos à música popular, título da presente dissertação. Seria a mesma estrutura o alvo da sua visibilidade? Se a arte é atemporal, seria esse texto verbal, nesse particular, um texto literário-artístico?

Não podemos deixar de citar o meio pelo qual a composição musical atingiu milhares de pessoas: o rádio. A música, tocada por inúmeras emissoras, de canto a canto do país, foi difundida de forma mais rápida. Sendo o rádio um extraordinário e barato meio de comunicação, promove o acesso de milhões de pessoas – e aqui não importa classe social ou cultura, atinge a todos sem distinção. Vale lembrar que, em 1930, já havia aproximadamente 14 milhões de aparelhos de rádio em uso pelo mundo, sendo essa fase denominada “idade de ouro” desse meio de comunicação.

Já na década de 50, com o surgimento do rádio transistor, além do desenvolvimento de rádios para automóveis, a música popular ganhou destaque,

sendo item para consumo da população de maneira geral. E, na memória, as imagens que o rádio evoca subsistem tanto quanto as palavras que ele oferece. Deduzimos, dessa informação, que a música estudada, sendo repetidamente tocada por emissoras, “entrou”, de alguma forma, na cabeça dos seus ouvintes, promovendo um diálogo com os mesmos, criando até sua própria visibilidade. Haveria semelhança entre ela e as imagens midiáticas da época?

Esperamos, com esse estudo, promover uma competência crítica, onde se possa mergulhar, com profundidade, na leitura dos discursos, na teia de sentido que eles entrelaçam, através dos exemplos de análise que aqui serão demonstrados. Sendo as fotos midiáticas modelizadoras da própria realidade, seguindo os padrões de seus enunciatários, procuraremos explicitar, ao nosso leitor, os processos de conotação que produzem a modificação do real. Estamos na era da imagem; nada melhor que elucidar leitores *naïves* para que modifiquem essa postura.

Em suma: ao mostrarmos a atualização do literário através do midiático, através do paralelismo entre verbal e não-verbal, deixaremos modelos de análise para futuros pesquisadores, os quais devem evitar o subjetivismo, entendendo as particularidades dos discursos citados através de uma abordagem teórica. Tentaremos auxiliar o ato de leitura, deixando parâmetros cientificamente estruturados, provando que texto e contexto se aliam de forma imanente, provocando assim, no ser humano, uma vontade salutar de compreender e decodificar seu próprio mundo, bem como as linguagens que ele apresenta, através de leituras prováveis que possa realizar.

Nosso primeiro capítulo tem como título *O contexto situacional: Renato Manfredini Jr. e seu texto*. Nele é explicada a escolha sobre o referido autor, alguns

dados relevantes sobre sua vida, para que seja entendida sua obra, além de uma análise detalhada da composição musical, a qual representa o texto verbal da presente dissertação.

O segundo capítulo, intitulado *O contexto midiático: Revista Veja e suas imagens*, mostra a ideologia assumida pela revista citada, uma entrevista com seu redator-chefe, assim como informações técnicas de produção e geração de sentido nas suas imagens, esboçando um breve histórico sobre fotografia e dois grandes elementos significantes na mesma: a cor e o gesto.

O terceiro e último capítulo, *As interfaces dos contextos: a música e a imagem*, realiza a intertextualidade entre o verbal e não-verbal, detendo-se em uma minuciosa análise das imagens escolhidas. O dialogismo entre ambos os discursos fará reconhecível o objetivo principal da dissertação, conforme exposto no corpo desse texto.

1 O CONTEXTO SITUACIONAL: RENATO MANFREDINI JÚNIOR E SEU TEXTO

*É preciso amar as pessoas, como se
não houvesse amanhã...*
Renato Russo

Dedicaremos esse capítulo à exploração da vida do compositor estudado, englobando assim a sua obra e toda influência que a perpassa, bem como o estudo detalhado da sua composição verbal, a qual foi o grande alicerce de nossa análise.

Vale ressaltar que Renato Manfredini Júnior, vulgo Renato Russo, tem, até hoje, após nove anos do seu falecimento, fascínio junto ao público. Qual seria o motivo de tamanha adoração? A que público se destinam suas composições musicais? Seriam, as mesmas, instrumentos de uma ideologia ou mecanismos para combatê-la? As linhas que se seguem pretendem, modestamente, responder a esses e outros questionamentos.



Figura 01 – foto do compositor Renato Russo

1.1 Vida

Sendo parte do nosso corpus de pesquisa a composição musical *Canção do Senhor da Guerra*, não seria salutar para a presente dissertação a não abordagem do seu compositor, o cantor Renato Russo. Entendemos toda composição musical como parte significativa em um contexto sócio-histórico-cultural e assim abordaremos compositor x época neste capítulo.

Renato Manfredini Júnior¹ nasceu no dia 27 de março de 1960, na zona sul do Rio de Janeiro. Morou na Ilha do Governador, bairro de Leopoldina, tendo pai economista do Banco do Brasil e mãe professora de Inglês. Sendo sua família integrante da classe média alta brasileira, teve boa educação e grandes possibilidades culturais, indo morar, aos sete anos de idade, em Nova Iorque, cidade na qual seu pai faria um curso de especialização profissional.

Voltando ao Brasil, por volta dos seus treze anos de vida, foi morar em Brasília, capital de nosso país. Por volta dos quinze anos de idade teve epifisiólise (doença que ataca os ossos), voltando a caminhar somente aos dezessete anos. Profissionalmente, foi professor de Inglês (até sendo responsável pelo discurso de acolhida ao príncipe Charles, da Inglaterra, quando o mesmo visitou nosso país), programador de rádio e jornalista, antes de ingressar na carreira artística.

¹Disponível em: <<http://www.jbonline.terra.com.br/inter/musicali/especiais/renatorusso>>. Acesso em: 05 jan. 2005.

1.2 O nome

O porquê do nome Renato Russo tem origem curiosa, já denotando a bagagem cultural do seu portador. Russo é uma homenagem coletiva ao filósofo Jean-Jacques Rousseau, ao pintor Henri Rousseau e ao filósofo Bertrand Russel. Realizando uma pequena abertura nessa homenagem, podemos visualizar em que tais personagens da história da humanidade ocidental colaboraram na então personalidade em formação do nosso cantor.

Jean-Jacques Rousseau, filósofo iluminista, defendia a razão como guia infalível da sabedoria, o universo como máquina governada por leis inflexíveis, a estrutura perfeita da sociedade sendo a mais simples possível, sem a perpetuação da tirania do clero e dos governantes e a não existência do pecado original. O Iluminismo buscava sempre tudo aquilo que só se confirma pela razão.

Bertrand Russel foi um filósofo que pertencia ao círculo de Viena, o qual desenvolveu teorias de caráter neo-positivistas, reduzindo a filosofia ao estudo dos fatos cientificamente verificáveis, declarando irrelevantes os “pseudo-problemas” metafísicos. Não existia, para tal círculo, juízos *a priori*, mas sim *a posteriori*. Russel dedicou grande parte da sua vida a estudos envolvendo a lógica-matemática.

Já Henri Rousseau foi um grande pintor, elogiado por gênios como Picasso, Apollinaire e Braque, cuja obra tem um certo caráter surrealista; os seres que criou são, até hoje, produtos de uma imaginação fértil, buscando uma representação do invisível. É grande representante da Arte *Naïf*, que é a arte da espontaneidade, da criatividade autêntica, instintiva, onde o artista expande seu universo particular. A esse gênero de arte pertence a pintura de artistas sem

formação sistemática; o artista *naïf* não se engaja em escolas artísticas e não se preocupa em preservar as proporções naturais nem os dados anatômicos corretos das figuras que representa. As características gerais dessa arte são: composição plana, bidimensional, sem perspectiva geométrica linear e pinceladas com muitas cores.

Deduzimos, dessa breve explanação, que Renato Russo tinha bagagem cultural suficiente para tirar seu sobrenome artístico de tais influências. Não foi mero acaso que o fez escolher as três personalidades históricas citadas: a escolha o desvenda como ser extremamente realista, que via os fatos sem o verniz social ou hipócrita que a sociedade, às vezes, imprime a eles; entendia o mundo ao seu redor de forma racional, onde explicações oriundas “do céu” não merecem importância; e mostrou-se um tanto sensível, ao admirar um pintor como Rousseau, que colocava, nas obras, o que lhe comovia ou instigava intimamente. Entender seu sobrenome foi de grande valia à presente dissertação, pois um autor de obras que afetam o público não pode ser visto isoladamente do seu repertório sócio-econômico-emotivo-intelectual.

Detectamos também, aqui, uma divisão: Renato Manfredini e Renato Russo eram duas pessoas diferentes. O primeiro teve uma vida complicada, com muitos traumas, incertezas e inseguranças. O segundo já começou forte, seguro, talentoso e carismático. Percebemos o binômio vida x carreira caminhando em rumos diferentes e fundindo-se apenas na essência.

1.3 Influência cultural

Podemos ainda afirmar, concisamente, que tamanha influência cultural foi a responsável pelo tom crítico de toda sua obra, principalmente nos primeiros anos dela, onde o questionamento de suas composições musicais levou seu público-alvo ao delírio e à adoração. E por denotar ser um artista engajado em seu meio, sua época e sua cultura, ele tentou usar grande apuro estilístico em suas composições musicais, levando, muitas vezes, grande tempo para compor uma nova obra (demorou um ano, por exemplo, para fazer a letra da música *Índios*). Usava também muitas metáforas que, se não eram entendidas pelo seu público na íntegra, eram repetidas de forma incondicional. A poesia presente em suas composições encantava a todos os seus fãs.

Renato sempre possuiu uma inclinação pelo punk, ouvindo Beach Boys, Jefferson Airplane, Bob Dylan e Leonard Cohen, além de The Clash e Eddie and the Hot Rods. Formou sua primeira banda com pessoas da mesma classe social que a sua, sendo seu guitarrista filho do embaixador brasileiro na África do Sul. Depois disso formou, com Marcelo Bonfá, uma nova banda chamada Legião Urbana, devido ao fato de chamarem integrantes de bandas locais para a voz e a guitarra, possuindo formações diferentes, “urbanas”. Em 1982, com integrantes fixos, começaram a se apresentar em shows: Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villas-Lobos (Renato Rocha, outro integrante, ficou com a banda só até 1989). Porém, só em 1984, com a ajuda do jornalista José Emílio Rondeau, fizeram seu primeiro disco, que venderia, de início, 50 mil cópias.

1.4 Popularidade

Um dos questionamentos dessa dissertação é tentar entender por que até hoje, nove anos transcorridos da morte de Renato Russo (1960-1996), as músicas do grupo Legião Urbana, na sua maioria compostas por ele, continuam contagiando tão grande público, sendo cantadas por jovens, adultos e até pessoas de terceira idade. Há *sites* infinitos na *internet* sobre Renato; só em um buscador, *Google*, há 96.600 páginas sobre ele. Há também, na *web*, 140 *sites* sobre o compositor. O *CD* acústico da MTV, lançado em outubro de 1999, vendeu um milhão de cópias, obtendo o segundo lugar entre os mais vendidos, mesmo sem a presença física de Renato e com o grupo já desfeito.

Renato Russo era extremamente culto e independente financeiramente, Mas era, também, homossexual assumido, dependente de drogas e álcool. No final do ano 1990, descobriu-se portador do vírus da Aids, mantendo isso em segredo do seu público, ao contrário de outros artistas, como Cazuza, que assumiram, perante gigantescas platéias, o mesmo problema. A partir da descoberta, tornou-se melancólico e depressivo, tendo apenas por companhia, nas últimas semanas de vida, seu pai e um enfermeiro, recusando-se mesmo a ingerir o coquetel de drogas que sua doença exigia. Entregou-se à solidão e, conseqüentemente, à morte, atitude considerada covarde pela grande maioria das pessoas. Dois extremos, duas faces de uma mesma moeda – nada que justificasse ou angariasse pessoas para o seu lado, nem pela sua condição material, muito menos pela sua condição física ou emocional.

Como explicar sua ampla afinidade com o público? Não pode se dizer, pelas características citadas, que sirva de paradigma a uma geração; muito menos que seu exemplo de vida configure-se em atitudes futuras de outras pessoas. Mas isso aconteceu, deixou rastros, criou “legionários”. Seria, então, o motivo de sua

idolatria por tantas gerações, o estilo de sua composição musical? Segundo ele mesmo “... rock é atitude, não é moda. É música da África; não é música americana. Tem no mundo inteiro.” (1994)².

Segundo o próprio Renato Russo, ao elaborar composições para o terceiro disco, ele se sentiu travado, pois tinha desconforto ao se imaginar o porta-voz da juventude que o cercava. Disse, em 1986³: “Escrevo justamente porque não sei. Não quero que minha opinião sobre temas controversos, drogas por exemplo, influenciem outras pessoas.”

Entretanto, mesmo não sendo de forma intencional, ele trazia, para as pessoas, temas como conflitos entre pais e filhos, relacionamentos, política, além de inserir citações bíblicas, budismo, frases extraídas de escritores antigos, como do português Nuno Fernandes Torneol (século XIII) ou do alemão Johann Pachelbel (século XVII) e até de Luís de Camões em suas composições. Seu público-alvo era lançado, de forma inconsciente e precisa, em um universo cultural extenso. Sua liberdade para falar sobre temas sexuais também foi fator decisivo na conquista do público, pois o país enfrentava uma época de liberdade, havíamos saído de um período longo, 21 anos, de ditadura militar (conforme explicaremos mais adiante na pesquisa) – todos os temas proibidos neste período eram agora revelados através das suas canções irreverentes, críticas e fortemente indagadoras. As letras falavam sobre ética pública e privada, diferentes questões que são comuns em nosso dia-a-dia, porém só prestamos atenção a elas ao serem ditas por outras pessoas. Segundo ele, “... minha geração sempre foi tachada de vazia e idiota; eu não podia

² Depoimento extraído de entrevista disponível em: <<http://www.legiaourbana.com.br>>. Acesso em: 01 fev. 2005.

³ Id. Ibid.

fazer uma besteira” (1992)⁴. Russo mesmo declarou que suas letras eram atemporais, como versos de Fernando Pessoa ou Drummond – e essa afirmativa, do próprio compositor, serve de argumento incisivo para a defesa de um grande objetivo da nossa dissertação.

A atemporalidade é uma característica que denota personalidade artística – a arte é atemporal. Renato tinha sensibilidade suficiente para entender que suas composições eram diferentes das demais de sua época; entendia-se como verdadeiro autor de obras de arte, que o perpetuariam pelo tempo, envergando sua bandeira ideológica por futuras e sucessivas gerações. Nada de modismos ou empolgação momentânea; era a sensibilidade gerando fãs, a arte alçando adeptos, cada vez mais.

Uma das grandes conclusões, deste capítulo da dissertação, que talvez explicita melhor – e de forma ousada – o motivo da perpetuação e do sucesso que Renato Russo tem, até hoje, é que ele não era apenas compositor e cantor, mas sim exercia o seu papel de cidadão de forma consciente, participativa. Tinha uma visão questionadora e instigante do mundo, com uma pluralidade de experiências vividas, lutando contra as drogas, álcool, enfrentando os preconceitos por ser homossexual, externando grande rebeldia, como se fosse um afrontamento aos “seres humanos normais”. Isso criou a idéia do mito – ele foi mitificado ainda em vida. Vale ressaltar que até os encartes dos seus discos incluíam páginas para divulgação de entidades humanitárias. Em 1994, ele doou uma parte da quantia arrecadada com a venda do *CD Stonewall celebration concert* para a Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida, do sociólogo Herbert de Souza.

⁴ Depoimento extraído de entrevista disponível em: <<http://www.legiaourbana.com.br>>. Acesso em: 01 fev. 2005.

Além disso, há, em suas composições musicais, simbolismo, romantismo e surrealismo, aliados a um vocabulário particularmente bem elaborado e rico; seu lirismo impressiona – isso torna-se uma receita que acaba despertando interesse por parte do público, principalmente em uma época onde buscava-se a verdade, a liberdade. A harmonia das suas músicas, baseada muitas vezes em poucos acordes para criar contornos e saltos melódico-harmônicos, mostra um modo de unir letra e melodia de forma original.

De maneira pouco usual a artistas líderes de bandas, até seu falecimento, em 1996, provocou estranhamento em pessoas que nem o conheciam, devido à ampla cobertura feita pela imprensa, como jamais seria imaginado: cadernos especiais nos maiores jornais do país e metade do *Jornal Nacional*, da TV Globo, falando sobre sua vida e seus funerais. Até os dias de hoje, FMs tocam muito suas músicas, as quais aparecem ainda como temas em novelas de grande audiência e seus CDs têm recordes de vendas (12 milhões em 15 anos). Há livros lançados sobre o compositor, alguns com grande tiragem de exemplares como o da jornalista Simone Assad (2000) – *Renato Russo de A a Z* – ou o do colunista do jornal *O Globo*, Arthur Dapieve (2001) – *Renato Russo: o trovador solitário*. O produtor musical Luís Fernando Borges e o cineasta Antonio Carlos da Fontoura pretendem lançar o filme *Religião Urbana*, ilustrando a idolatria a esse grande ídolo pop brasileiro. A frase *urbana legio omnia vincit* (em latim: legião urbana a tudo vence), usada pelo grupo em suas obras, encerra uma verdade maior: venceu até o tempo, criando mais e mais legionários a cada ano. Segundo o próprio Russo: “Se eu tenho medo que me esqueçam? Não; eu estou com o público e ele está comigo”.⁵

⁵ Fala extraída do site <<http://www.legiaourbana.com.br>>. Acesso em: 01 fev. 2005.

1.5 Meio de divulgação do mito

Todavia, ainda paira uma pergunta: sendo jornalista, professor de línguas e com grandes possibilidades de entrosamento no panorama político de sua época, propiciado pelo cargo de seu pai e seu círculo social de relações, por que divulgar suas convicções ideológicas através da música? Poderia fazer um livro, um artigo ou algo do gênero; entretanto, escolheu como canal transmissor a composição musical. Ousamos dizer que isso ocorreu em virtude da época que a banda Legião Urbana foi composta, fim de um período militar e começo de uma era democrática, onde o rádio alcançaria grandes massas rapidamente, sendo um canal de ampla divulgação para críticas, tão habilmente levantadas pelas suas músicas; ele escolheu a linguagem musical pois esse era seu talento, seu dom.

Alicerçados nessa assertiva, colocamos o papel do rádio nessa cristalização do mito Renato Russo. Sendo sua composição musical extremamente divulgada por esse meio de comunicação, cabe esclarecer um pouco sobre essa relação. Segundo Burke, "... o rádio tem a vantagem de ser relativamente barato e simples." (2001, p. 231). Todas as pessoas do nosso país podem ter acesso ao rádio, independente da classe social a qual pertençam. Além disso, apresenta-se como um meio de comunicação que, mesmo com o avanço da tecnologia, jamais será substituído pela televisão.

Qualquer um pode cantarolar uma melodia transmitida pelo rádio em diferentes momentos do dia; também a forma como se repete, em ritmo incessante, a transmissão de algumas músicas, acaba moldando as mesmas junto a nossa memória perceptiva, fazendo com que as repitamos até sem querer. Isso, aliado ao

aparecimento de rádios para automóveis, fez com que aumentasse a divulgação da música popular, que pôde ser consumida de forma generalizada.

Realizando a simbiose entre texto e contexto, vejamos o rádio, nessa época, dentro do panorama sócio-econômico-cultural brasileiro: saímos da ditadura e entramos em um momento de liberdade, livre expressão. Como é interessante, quase um processo de catarse, “ouvir” nossos anseios, criticar nossa política, ousar na liberdade social, nas músicas que cantamos no dia a dia. O que imaginamos através do que ouvimos é nítido e preciso na nossa existência cotidiana; o significante se materializa. A música expressa o anseio coletivo de um povo, une a todos na mesma corrente ideológica e seu instrumento de transmissão mais utilizado é o aparelho eletrônico rádio.

Todavia, seria pouco honesto com os leitores de semelhante dissertação a não menção do rádio como meio de comunicação massivo. Esse texto é produzido para a área de Comunicação e, como tal, será lido por pessoas envolvidas no processo comunicacional no qual estamos inseridos. O rádio, como aparelho que leva um pouco de cultura, prazer e entretenimento para as grandes massas, foi de relevante e primordial papel na divulgação da música estudada. Conseguiu aproximá-la das grandes massas humanas, não rotulando idade, crenças, religiões ou raças – o que fez foi o ídolo adquirir lugar de destaque entre seus inúmeros ouvintes que, até para se libertarem de anos de opressão, impostos pelo período da ditadura, viram, nessa forma de discurso, a composição musical, a válvula de escape para os seus íntimos anseios. O próprio Renato conseguiu, através de suas originais e conscientes composições musicais, liberar-se da classe dominante, da qual participava por nascimento, e partir em busca do seu público alvo, seus enunciatários, que não seriam quaisquer pessoas, mas sim aquelas politizadas, as

quais enxergariam, naquele tipo de discurso, a bandeira ideológica de um novo país. Aqui unem-se as vertentes dessa tríade: composição, época e meio de transmissão envolvidos, de forma intrínseca. Em outras palavras: emissor, destinatário e canal explicando a perpetuação de um ídolo da cultura nacional.

1.6 O homem, sua obra e seu contexto

Fazendo um caminhar contínuo e paralelo a tudo que já foi explicado, temos a letra da composição musical *Canção do Senhor da Guerra* e o contexto na qual esteve inserida, na época da sua produção. Ela foi feita no ano de 1985 (apesar de aparecer em discos apenas sete anos depois, em 1992). O ano de 1985 é marcante para a história do povo brasileiro, pois marcou o fim de uma ditadura militar sufocante, que massacrava nossa história por longos 21 anos.

Foi uma época em que os militares governaram nosso país, alegando que o comunismo seria ameaça; surgiu o SNI (Serviço Nacional de Informação), que tirava o direito humano da livre-expressão, com a censura sendo grande entrave do nosso povo. Essa época foi de repressão intensa, sendo que a produção cultural de nosso país foi praticamente paralisada. Houve queda do poder aquisitivo e aumento das desigualdades sociais, além de crescer mais ainda a nossa dívida externa. O período foi marcado por inúmeras pessoas, da classe artística, fugindo do país, por não poderem, através de suas obras, criticar a situação vivida. Gênios da nossa música, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, por tentarem erguer a voz contra tais atrocidades, tiveram que sair por uma longa temporada daqui. Não tínhamos o direito de nem tentar refletir e muito menos falar sobre os fatos a nossa

volta. Quantas músicas foram barradas ou encobertas, por caminharem contrariamente ao regime em questão.

Entretanto, em 1985, graças ao movimento denominado *Diretas Já* (que começou em 1984), tivemos a volta da nossa tão sonhada democracia, com a eleição de um presidente novamente pelo seu povo – e não era um presidente de origem militar. Acabou a censura e todo brasileiro tinha o direito de se expressar, a favor ou contrariamente, sobre qualquer assunto. Enfim, era a época de externar o que habilmente e penosamente havia sido represado nos anos anteriores. Nesse momento de incrível mudança para nossa história, a música estudada foi composta; com letra direta, sem metáforas, batida rítmica seca, desfraldava a revolta por situações que empobreciam, naquele momento, a ordem social do mundo: as guerras.

Mais uma vez percebemos a relação do compositor com o contexto sócio-histórico no qual se inseria. Ele não era um ser alienado de sua realidade, apenas um cantor de rock para a massa que o idolatrava; engajava-se na situação que o cercava, direta ou indiretamente, querendo transpassá-la para o grande público que poderia, através de suas letras, entender um pouco mais sobre o mundo – quem sabe seria até uma forma de buscarem, sozinhos e conscientemente, soluções para os problemas que eram também seus?

Mas aqui também entra uma grande curiosidade, a qual, com certeza, instigará o leitor das presentes linhas: quais guerras seriam essas, que atrapalhavam nosso planeta? Em 1985, com a subida ao poder do líder soviético Mikhail Gorbachov, a tensão e a guerra ideológica entre as superpotências começavam a diminuir; entretanto, o mundo vinha num ritmo cíclico e crescente de guerras, onde a Guerra Fria atacava países sem dó, nem piedade, fazendo valer o

orgulho, a arrogância e a dominação das duas esferas de poder do nosso globo: EUA e União Soviética.

Dentro desse panorama mundial, o Oriente sofria ataques incessantes dos EUA, sendo a guerra entre Irã e Iraque o grande centro das atenções mundiais. Justamente neste ano, 1985, houve o escândalo Irã-Contra, onde alguns membros do Conselho Nacional de Segurança dos EUA, tendo como pivô o tenente Oliver North, começaram a vender armas, através de Israel, para a República Islâmica do Irã, então em guerra com o Iraque, pela disputa do território onde se fundem os rios Tigre e Eufrates. As armas iam parar nas mãos de terroristas libaneses que, em troca, libertariam reféns detidos no Líbano. Os lucros obtidos eram destinados ao financiamento dos contra-revolucionários da Nicarágua. O Senado dos EUA abriu investigações sobre o assunto, mas não conseguiu se provar o envolvimento do então presidente dos EUA, Ronald Reagan, no caso.

Aqui entra outro vértice da presente dissertação: o sema “senhor da guerra”, título da composição musical estudada e grande isotopia encontrada entre os fatos discorridos neste contexto. Vemos, tanto na época da escrita da referida composição musical, 1985, na sua divulgação, 1992, como no ano atualizado que escolhemos, 2003, pontos comuns: presidentes dos EUA, embora distintos pelas diferentes épocas, envolvidos em guerras. Na época da composição, Ronald Reagan; na divulgação, Bill Clinton; na época atual, George W. Bush. Coincidentemente ou não, envolvidos com o mesmo assunto e no mesmo ponto geográfico: Iraque.

Reforçando essa coincidência, em 1992, ano que a música foi divulgada em um *CD* e passou a ser executada nas diversas rádios do país, ocorria a ocupação militar da Arábia Saudita pelos EUA, com os americanos ocupando o

território sagrado do Islão. A partir deste acontecimento, iniciou-se uma guerra contra a ocidentalização, movida por países islâmicos e tendo, novamente, os EUA como personagem antagônico da história mundial. Veteranos do Afeganistão e Paquistão foram para a Bósnia, visando lutar pela independência dos territórios habitados por populações muçulmanas, porém sob a autoridade de não-muçulmanos.

Com tantas isotopias sociais apresentaremos, na presente pesquisa, conforme veremos em outro capítulo, a análise de fotos retiradas da revista *Veja*, onde essa linguagem não-verbal mostrará, para efeito de comprovação, a mesma raça humana oriental lutando contra o mesmo governo ocidental, porém, em diferentes épocas. Justapondo-se a isso colocamos a letra da composição musical estudada e assim alcançaremos um dos objetivos primordiais do presente estudo: mostrar que a atemporalidade do tema guerra, tão bem explanada pelo verbal, só se atualiza pelas fotos, pela eloquacidade do não-verbal; o motivo da guerra é o mesmo, as ambições humanas são as mesmas, apenas o roteiro de personagens, os agentes dessa narrativa, os senhores da guerra, é que são substituídos. Enfim, a visibilidade é alcançada pela atualização, gerando uma nova significação, trazendo novos paradigmas e efeitos de sentido ao leitor, o qual, através desta dissertação, pode-se tornar mais crítico e consciente.

1.7 Composição musical: as diversas abordagens discursivas

Para podermos concluir com êxito o presente capítulo da dissertação, pretendemos analisar a composição musical escolhida, *Canção do Senhor da Guerra*, feita pelo cantor e compositor Renato Russo, no ano de 1985 e veiculada

pela mídia apenas no ano de 1992, no *CD* da banda Legião Urbana denominado *Música para Acampamentos*.

Não se tem informações precisas sobre a disparidade das datas de composição e veiculação da música estudada. Como já foi dito, no capítulo anterior, o ano de 1985 foi significativo para o povo brasileiro, pois saímos de um longo período de ditadura militar e, no panorama mundial, havia escândalos no Iraque, envolvendo os EUA e seu então presidente, Ronald Reagan. Já no ano de 1992, quando a música foi inserida na consciência das grandes massas, ocorria outra guerra contra os países islâmicos e, novamente, os EUA como coadjuvantes no cenário bélico, tendo como presidente George Bush (pai do atual presidente dos EUA, George W. Bush, que veremos na atualização das imagens), o qual foi substituído, pelas eleições de novembro, por Bill Clinton. Coincidência ou não, parafraseando o título da composição musical, os presidentes americanos se encaixam muito bem na denominação “senhor da guerra”, como veremos ao analisarmos as fotos da revista *Veja*, no capítulo 3.

Todo texto é uma unidade de sentido, com diferentes tópicos a elucidarem as relações entre enunciador e enunciatário:

O texto só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação – e, dessa forma, o seu estudo, visando a construção de sentidos, só pode ser feito a partir da análise dos mecanismos internos e dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação de sentidos. (BARROS, 1990, p. 7).

Percebemos todo texto como um pequeno universo semântico, onde existem diferentes tópicos conceituais que atuam, mesmo de forma implícita, na sua compreensão. Por isso, existem diferentes abordagens para atingirmos a significação do mesmo. Para que o texto consiga finalizar o pacto de leitura com seu alvo, o leitor, deve-se responder a algumas perguntas: para quem se escreve, o que

se escreve e como se faz isso. Aliado às respostas dessas perguntas, ainda visando alcançar o sentido do texto, usamos o repertório do referido leitor, no qual ele se insere e não há como fugir disso.

Convém ainda lembrar que o contexto também é um texto; é seu envoltório, tudo que o cerca, dando-lhe alicerces dentro do real, edificando-lhe sócio-culturalmente. Daí advém a grande importância que é a análise de todo aspecto cultural que envolve um texto. Segundo Jouve, "... toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época." (2002, p. 22). O leitor tem diversas relações com os objetos do mundo que o cerca e obtém, disso, suas interpretações. E o horizonte de expectativa criado pelo texto deve ser sempre reconstruído, a cada nova leitura. Por isso, a importância de se analisar imagens desde a época que o texto foi feito até a sua divulgação e, ainda, imagens atuais, que reconstruirão a nossa leitura e mostrarão a atualização midiática do literário. Ressaltamos aqui que o contexto da palavra guerra, ao mostrar sempre os mesmos protagonistas e o mesmo espaço geográfico, será de suma importância para a significação da presente dissertação.

Sendo a composição musical uma seta certa para se atingir grande número de pessoas, ou seja, uma forma de divulgação de idéias para o ser politizado (em virtude do público-alvo por ele escolhido), pode ser esse texto denominado de coletivo, onde o leitor pode ser localizado através do público no qual participa – no caso da música escolhida, o público é aquele que tem consciência política. Assim sendo, esse leitor nos leva não somente ao público contemporâneo da primeira publicação do texto, mas também a todos os públicos que a obra vai encontrar no decorrer de sua história. Isso vem colaborar na assertiva feita no

parágrafo anterior, no qual justificamos a análise do imagético da revista *Veja* ao longo de alguns anos (1985-2003).

Segundo Iser (1996, p. 72), há dois pólos na construção de um texto: o pólo produtor, que é técnico, o qual fica a encargo do autor do mesmo e onde é usado todo um processo de construção, de forma consciente; entretanto, há também o pólo receptor, que é o estético, representando a fruição da leitura, onde um escreve e o outro lê. Quem instaura a significação de todo texto é o leitor, o qual apreende o que lê com sua cultura, sua mente, suas vontades e ensejos, além de suas determinações sócio-históricas.

A significação do texto vem das intervenções do leitor somatizadas à construção global do texto. A partir disso, podemos situar, na composição musical, que representa a parte da linguagem verbal desta dissertação, duas facetas: a legível e a ilegível. A primeira poderá ser representada pelas regras textuais, estrutura frasal, a sintaxe e a significação às quais ela nos remete; a segunda nos levará a considerar o jogo entre as unidades que constroem o sentido do texto.

Outrossim, não podemos nos esquecer de um conceito chave desse trabalho, que é a isotopia, através do qual identificamos a continuação semântica. Veremos, na desconstrução analítica do texto, várias idéias que nos levarão ao sema maior, “senhor da guerra”, bem como à universalização do mesmo, provando ser essa linguagem não referencial e sim indicial; atualizando as estruturas discursivas, chegaremos à explicitação semântica, onde o leitor identificará as relações entre os vocábulos da composição musical e chegará à compreensão da mesma.

Aqui também aparece, segundo Eco (1983, p. 151), a competência do leitor. Em uma primeira grade interpretativa, usa seu “conhecimento de dicionário”,

que lhe permite entender o conteúdo semântico elementar dos signos. Já as regras de co-referência servirão para o entendimento das expressões dêiticas (as quais remetem para a enunciação) e anafóricas (que designam elemento anterior). Ainda não nos esquecendo que a leitura continuará no texto não-verbal, não podemos esquecer da competência ideológica, pois as fotos serão extraídas da revista *Veja*, que tem toda uma linha editorial, podendo o leitor da referida revista aceitar ou não as imagens veiculadas por seu enunciador. Por todos esses fatores dissertados acima, faremos diferentes análises da linguagem verbal, procurando suas diferentes marcas e como as mesmas afetam seu leitor.

1.7.1 O título

O título da composição, *Canção do Senhor da Guerra*, já leva a uma definição: apesar do texto nos remeter a vários sentidos, não podemos dar igual importância a todos eles. Tentamos aqui uma pequena abordagem hermenêutica, onde veremos um elemento em razão do todo, como define Sptizer: "...deve-se observar primeiro os detalhes na superfície visível de cada obra e depois agrupar esses detalhes e procurar integrá-los ao princípio criador." (1970, p. 60).

O detalhe detectado do todo foi a expressão "senhor da guerra". Vemos, nela, o ponto máximo da presente dissertação, pois todo o imagético a ser analisado nos remeterá a esse signo indicial. Mas vejamos, em primeiro lugar, a etimologia do signo senhor:

Em latim, *senior*, *oris*, mais antigo, mais velho; na baixa latinidade, vocábulo *senior* tornou-se um tratamento de respeito, equivalente a *dominus*, 'dono da casa, senhor, proprietário'; pessoa que exerce poder, dominação, influência; aquele que tem autoridade como rei; possuidor de algum estado ou território; homem indeterminado, pessoa que não é conhecida ou cujo nome não se deseje revelar. (HOUAISS, 2001).

Percebemos, principalmente na parte final da definição transcrita acima, que a autoridade atribuída a tal termo demonstra o domínio que um “senhor” pode ter sobre outras pessoas; na sua ânsia para conquistar territórios, pode chegar a utilizar estratégias bélicas (daí o termo “guerra” no título). Veremos muitas verossimilhanças entre esse título e as imagens estudadas; mudaremos o personagem que dará referencialidade ao senhor da guerra conforme as circunstâncias contextuais. Provaremos, assim, que atualizamos o personagem conforme o contexto, mas o termo se generaliza, amolda-se a diferentes seres humanos, em diferentes épocas e situações.

1.7.2 As marcas sintáticas na composição musical

Para realizarmos com maior visibilidade a análise proposta no subtítulo acima, do ponto de vista do leitor das presentes linhas, devemos, aqui, transcrever a letra da composição musical, para que, ao ser efetivada a decomposição da mesma e a análise, ele tenha como parâmetro a visão do todo.

Canção do Senhor da Guerra⁶

Existe alguém esperando por você
 Que vai comprar a sua juventude
 E convencê-lo a vencer
 Mais uma guerra sem razão
 Já são tantas as crianças com armas nas mãos...
 Mas explicam novamente que a guerra gera empregos
 Aumenta a produção
 Uma guerra avança a tecnologia...
 Mesmo sendo guerra santa, quente, morna ou fria

⁶ Composição musical retirada do *CD Música para Acampamentos*, da banda Legião Urbana.

Pra que exportar comida
 Se as armas dão mais lucro na exportação?
 Existe alguém que está contando com você
 Pra lutar em seu lugar
 Já que, nessa guerra, não é ele quem vai morrer
 E, quando longe de casa, ferido e com frio,
 O inimigo você espera
 Ele estará com outros velhos,
 Inventando novos jogos de guerra
 Que belíssimas cenas de destruição!
 Não teremos mais problemas com a superpopulação
 Veja que uniforme lindo fizemos para você!
 E lembre-se sempre que Deus está do lado de quem vai vencer
 O Senhor da Guerra ... não gosta de crianças! (RUSSO, 1992).

Devemos, em primeiro lugar, focalizar a melodia de tal composição, pois é geradora de efeitos de sentido. Ao escutarmos a mesma, percebemos trechos com diferentes entonações; as entonações mais firmes nos remetem às falas do senhor da guerra definido pelo título da composição musical. Tais falas soam como exortações de um senhor aos seus comandados, como se ordenasse: “eu quero você lá!”

Ainda nos atendo à melodia, escutamos, durante a execução da música, sons de jatos, no fim, como fundo musical; esses sons enviam-nos ao contexto da produção, à guerra que estava sendo travada. Não há como olvidarmos a presença dos aviões porta-mísseis que atemorizaram o mundo todo, nas guerras envolvendo os EUA.

Outro efeito sonoro significativo está presente nas rimas em ão: razão, mãos, produção, exportação, destruição e superpopulação. Elas nos estabelecem sentidos, principalmente por serem “rimas pobres” e que indiciam apenas racionalidade (na sua estrutura significativa). É como uma cadeia de significados: a razão humana, pela qual o homem usa suas mãos para alcançar seus objetivos, que envolveriam a produção e, conseqüentemente, a exportação. Esses “fins” da ação

humana levam, pelas disputas, à destruição e ao fim do homem (“...já não teremos problemas com a superpopulação”).

Realizando um paralelismo entre essas rimas e o motivo de tudo isso, pela composição musical, que é a guerra, chegamos à conclusão que a pobreza das rimas e dos seus efeitos de sentido são propositais, como se demonstrassem a inutilidade das disputas bélicas humanas, a pobreza de atitudes, o desrespeito pelos seres humanos envolvidos em tais conflitos; vale a racionalidade do senhor da guerra e pouco importam as conseqüências de tudo isso aos seus comandados.

Também, no fim da composição, onde escutamos uma repetição incessante da última frase (“O Senhor da Guerra... não gosta de crianças!”), deduzimos, advinda daí, uma ênfase à estrutura frasal, a qual gera redundância no sentido. Podemos aliar texto à contexto, inferindo que seria a batalha ideológica: americanos X resto do mundo.

Analisando, agora, a parte sintática, utilizando as frases da composição musical, perceberemos quais os efeitos de sentido, intencionais, que elas perpassam ao leitor. Um dos primeiros tópicos da análise das marcas sintáticas na composição musical estudada é com relação ao tipo de verbos utilizados na elaboração frasal da mesma. Em sua grande maioria, são verbos retirados do tempo presente: *existe, vai, explicam, gera, aumenta, avança, dão, está, é, espera e gosta*.

Tentando compreender o uso de tal tempo verbal, chegamos à conclusão que a escolha foi intencional, pois em qualquer época que a composição musical for pronunciada, é atualizada instantaneamente, ou seja, o presente gera atemporalidade. É como se estabelecer um pacto de leitura, autor x leitor: sempre há guerras. Uma continuidade semântica é atribuída ao fato, mostrando que dificilmente

ele tem fim, é algo presente em nossa vida, independente dos motivos, pessoas ou lugares.

Outro fator relevante é o uso da forma verbal na terceira pessoa, seja ela no singular ou plural. Isso denota uma terceira pessoa (ou pessoas) que monopoliza a ação, entretanto não é identificada. Não há explicitação ao leitor, dentro do percurso gerativo de sentido, porém ele poderá se identificar, implicitamente, como o objeto de tais verbos, ou ainda, entender que as ordens dadas pelos verbos saem de um “senhor da guerra”; é o enquadramento do leitor dentro da significação a qual tais verbos remetem, pois todo texto, sem personagem explicitamente definido, gera o jogo da leitura na imaginação de quem o lê, que procura preencher os vazios do texto com personagens que nele se encaixam de forma significativa.

Há ainda alguns verbos no gerúndio: *esperando*, *contando* e *inventando*. Cabe aqui explicar que gerúndio é uma forma nominal do verbo e tais formas não expressam nem o tempo, nem o modo verbal. Portanto o gerúndio, nesse caso específico, mostra a continuidade da ação. Sempre haverá senhores da guerra, esperando por pessoas que lutem por eles, contando com outros para externarem a sua ambição e inventando novas formas de domínio. A conotação extraída de tais formas nominais é muito valorosa para a compreensão da generalização do texto verbal estudado.

O verbos no infinitivo: *comprar*, *lutar* e *vencer*, também passam a idéia de impessoalidade, despersonalização, pois não transmitem a idéia de nenhum sujeito específico, podendo até designar uma coletividade. Também expressam ações que viabilizam um sujeito realizador a serviço de algo; a impessoalidade do infinitivo dos verbos não esconde ou camufla “acordos” que um leitor atento certamente entenderá: alguém, que pode até ser um sujeito coletivo, exerce atividade em nome

de alguém, que pode ser um destinador também coletivo. Como lemos: “Existe alguém esperando por você / pra lutar em seu lugar / já que nessa guerra não é ele quem vai morrer”.

São dois agentes, um que faz e outro que faz fazer; compreendemos a configuração do desejo, é como se duas metades do sentido total se despreendessem, como se o destinador do texto, apesar de implícito, exercesse poder sobre seu destinatário, sem margens para que nada ameaçasse suas “ordens”. Mais ainda: dentro dessa narrativa implícita, detectamos até um prêmio para o “subjugado”: “Lembre-se que Deus está do lado de quem vai vencer”. É até um conteúdo persuasivo, uma forma de convencer o destinatário das razões do destinador. Uma das formas de convencimento são os motivos dados para uma guerra: “uma guerra gera empregos / aumenta a produção / aumenta a tecnologia”.

Cria-se uma questão até fiduciária – de confiança entre sujeitos – para convencer alguém sobre a necessidade de se lutar. Essa confiança denota um saber sobre o querer do sujeito – então, comprova-se mais uma vez que o sujeito enunciador imprime intencionalidade em todas as etapas que geram o sentido. Há ainda outro fator relevante: é criada uma expectativa progressiva, que passa pela ideologia: quem compra (tem poder, pode fazer isso), luta (pois tem, ao seu lado, condições materiais para tanto) e, conseqüentemente, vence.

No final da composição musical, os verbos *veja* e *lembre-se*, usados na forma verbal imperativa, imprimem a conotação de ordem. Ao ordenar para que se veja um uniforme, usando até ponto de exclamação no fim da frase, temos uma estrutura frasal senhoril, que não admite interpelações ou dúvidas; inferimos um tom de comando, sem réplicas. Exige-se que alguém vista um uniforme, sem perguntar o querer desse mesmo alguém. A outra ordem: “*Lembre-se*”, que na sua continuação

complementar, dentro do texto verbal, pede a lembrança de Deus (pois ele está sempre do lado de quem vai vencer) denota a contundência imperiosa do termo guerra. O correto seria mostrar um Deus justo, que ficaria ao lado de quem está com a razão, porém, a imperatividade de um “senhor da guerra”, incitando soldados a lutar, não admite falhas, nem esquecimentos – “*lembre-se*”, aqui, é o mesmo que saiba, esteja certo.

Deus, na frase citada, é um grande destinador transcendente, que exerce sua influência, independentemente das circunstâncias. Ele estabelece um contrato, um pacto, entre destinador e destinatário, porém, é colocado como se fosse o suporte do destinador, não deixando, ao destinatário, margens para dúvidas, pois como desconfiar de Deus? Não se trata de aceitar Deus como caracterização semântica na função de destinador, mas sim ver isso como uma forma de assegurar os gestos de confiança e as convicções do mesmo.

Pode-se dizer, ainda, que tanto *ver* como *lembrar* exigem que o destinatário recorra às funções cognitivas que possui do conceito de guerra, apele para a memória, sendo que a mesma grava impressões por toda uma existência. Não seria essa uma forma de fazer com que a guerra e seus inúmeros fatores associados penetrassem, de forma definitiva, no subconsciente de seu “guerreiro”?

Lemos ainda, na composição verbal, alguns pronomes. Pela definição gramatical, pronomes são palavras que acompanham ou substituem um substantivo, relacionando-o à pessoa do discurso. Os que são utilizados na obra estudada: *alguém, você, sua, tantas, seu e ele*, mostram, novamente, o reforço feito na terceira pessoa, ou seja, como se fosse uma narração, onde o sujeito da frase, sempre indeterminado, conta com uma terceira pessoa, também não definida, para fazer ações por ele.

Presume-se, aqui, uma situação de comunicação, destinador envolvendo destinatário, querendo forçar uma aproximação, colocando-o em situação de destaque, querendo estabelecer confiança, para que aja em seu lugar. Os pronomes em terceira pessoa cumprem bem seu papel dentro da “narrativa” da guerra: aproximam a ação do destinatário, entretanto, afastam o destinador da mesma.

Na parte que diz “Uma guerra avança a tecnologia / mesmo sendo guerra santa, quente, morna ou fria”, contextualiza-se a mensagem verbal, posicionando-a na situação mundial do momento de escrita da composição, assim como na época de sua divulgação e até mesmo agora, na sua atualização. No ano que a música foi escrita, 1985, estávamos no ápice da guerra fria entre EUA e URSS, sendo os dois presidentes, Reagan e Gorbachov, senhores mundiais, até intitulados, popularmente, como “donos do mundo”. Na época da divulgação da música, 1992, vivíamos o auge da guerra santa, com os países islâmicos sofrendo nas mãos dos EUA. Já em 2003, ano que escolhemos para provar a atualização do texto verbal, em virtude da coincidência bélica (EUA novamente no plano de guerra), temos outra guerra, diga-se de passagem bem “quente”, entre EUA e Iraque.

Outro ponto de interesse são as frases “pra que exportar comida / se as armas dão mais lucro na exportação?”. Em 1985, houve o escândalo Irã-Contra, onde, conforme já dissertado anteriormente, o governo dos EUA sofreu uma investigação, por parte do Senado, pela venda ilegal de armas a países islâmicos. Isso prova que a música não foi feita de forma aleatória, mas sim por uma pessoa consciente e politizada, que não dizia coisas ao acaso e sim embasada em fatores sócio-político-econômicos que a envolviam; também demonstra a intencionalidade de seu público-alvo, pois não é qualquer pessoa que entenderia isso, ao cantarolar

as frases da música, mas só aquelas que tinham uma mente politizada, aberta aos fatos cotidianos, para apreender a mensagem implícita.

Novamente, aqui, vemos a comunicação e todo seu processo engajando-se na composição e na recepção da obra, pois foi feito um ato comunicativo que, para lograr êxito, precisava contar com o repertório do receptor; o emissor esperava isso e utilizou o meio mais apropriado, que foi a comunicação massiva, expressa no papel do rádio, para disseminar mais facilmente suas idéias.

Concluimos que o contexto nos mostra as condições sociais da produção do texto; tais condições incluem produção, circulação e consumo dos sentidos. Isso é analisar o discurso, onde os participantes do mesmo assumem o papel de sujeitos, assujeitados às determinações do contexto. Todo leitor, ao fazer a leitura de tal discurso, que é a composição musical, dentro do seu repertório encontrará moldes para as idéias veiculadas e as transportará para o seu dia-a-dia. Intencionalidade da obra, não coincidência.

Percebemos, ainda, que ao estudarmos a parte lingüística do texto verbal, tentamos provar a indicialidade do mesmo, ou seja, seus modos de dizer, mostrar, interagir com o público e até seduzir. A linguagem foi vista inserida em um contexto e não independente dele; procuramos mostrar sua faceta ideológica. Foi ainda necessário, para o citado estudo, estabelecermos microestruturas, fazendo as relações semânticas entre as classes gramaticais presentes no texto, pois isso instaurou o sentido do mesmo.

É válido também citar que não existem posições discursivas isoladas de uma proposta de recepção. Quem faz o texto verbal sabe por que o faz e para quem o faz. Sendo assim, com base nessa assertiva, partiremos, no nosso próximo tópico, para a análise dos modos de dizer.

1.7.3 As marcas da enunciação no enunciado

Para começarmos esse tópico, definamos enunciação:

É a instância de 'colocação em discurso' da língua saussuriana; entre a língua e a fala devem existir estruturas de mediação. Sendo, então, a enunciação concebida como uma instância de mediação que produz o discurso, é, ao mesmo tempo, instância da instauração do sujeito, além do mundo de configurações discursivas que permite, ao sujeito da enunciação, exercer sua competência discursiva. (GREIMAS; COURTÉS, p. 147, 1979).

A comunicação do texto verbal estudado pode ser definida como uma sucessão de estabelecimentos e rupturas de contrato entre emissor e destinatário, ou seja, autor da música e seu leitor; isso nos leva para o nível de discurso. O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso gerativo de sentido e o mais próximo da manifestação textual. As estruturas discursivas são ricas, semanticamente.

Cabe aqui explicitar que toda estrutura narrativa transforma-se em discursiva quando assumida pelo sujeito da enunciação, o qual faz uma série de escolhas (de pessoa, de tempo e de espaço), contando a narrativa, transformando-a em discurso. Para Barros, "...o discurso é a narrativa enriquecida por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia." (1990, p. 53).

Com base em toda essa ancoragem teórica, veremos aqui as projeções da enunciação no enunciado e os recursos de persuasão do enunciador sobre o enunciatário. Analisando o discurso, definimos as condições de produção do texto. Concluímos, disso, que não há discurso sem persuasão. Todos visam persuadir seus destinatários da sua veracidade, ou, pelo menos, criar uma "ilusão da verdade".

Para que isso ocorra, existem mecanismos auxiliares, como aqueles chamados de “efeitos de proximidade ou distanciamento da enunciação”. No caso da música estudada, alguns recursos permitem fabricar a ilusão de distanciamento, pois é muito utilizada a terceira pessoa verbal: “Existe alguém esperando por você”.

Esse procedimento é chamado de *debreagem*. Para Greimas e Courtés, “...debreagem é a expulsão, da instância da enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado.” (1979, p. 140). No presente estudo, a *debreagem* é enunciativa e, conforme Greimas e Courtés, “...instala, no discurso, um sujeito distinto e distante em relação à instância da enunciação.” (1979, p. 140). Tal procedimento é empregado para criar uma imparcialidade, para se neutralizar a enunciação e até mesmo gerar a atemporalidade: em qualquer época que a música for cantada poderá ser atualizada, através de novos personagens. O fio do discurso, no presente caso, é conduzido por um observador, que “dirige” o desenrolar do mesmo, dá as opiniões de forma neutra e quase força o seu leitor a tomar posições, a envolver-se com o texto lido; isso explicita a função conativa da linguagem.

Outro mecanismo auxiliar na composição da veracidade do discurso é o efeito de realidade ou de referente. Ele remete às ilusões discursivas de que os fatos contados são coisas ocorridas, como se a função do discurso fosse inserir o seu leitor no mundo real. Esse efeito é construído a partir de um recurso semântico denominado *ancoragem*, através do qual liga-se o discurso a pessoas, espaços ou fatos que o receptor reconhece como reais ou existentes. Exemplificando, através do nosso objeto de estudo verbal: “Mesmo sendo guerra santa, quente, morna ou fria”.

Os adjetivos usados para distinguir o substantivo guerra remetem o seu leitor a diferentes guerras: a Fria (da época que a música foi feita, entre EUA e URSS); a Santa (da época que a música foi lançada, 1992, entre EUA e a Nação

Islâmica) ou Quente (a atual, época escolhida por esse estudo, 2003-2004, entre EUA e Iraque). Esses adjetivos, contextualizados, ancoram nosso texto na História, criam a ilusão de referente e, a partir daí, de fato verídico. Sendo assim, se remetem a fatos reais, dão verossimilhança ao texto.

Em outro exemplo: “Pra que exportar comida / se as armas dão mais lucro na exportação”, temos, novamente, outra ancoragem. Em 1985, os EUA envolveram-se em um caso de venda ilegal de armas para o Irã, com abertura de processo no Senado. Para colaborar nessa ancoragem, teremos a fotografia como poderosa auxiliar; ela representará o *analagon*, ou cópia do real, exemplificando e situando a letra da música nos fatos históricos, comprovando a veracidade do verbal – porém, isso será objeto de estudo do próximo capítulo.

Todavia, mesmo mostrando que o discurso cria essa objetividade ou demonstra, de forma nítida, essa realidade, é necessário mostrar que a relação entre os procedimentos discursivos e os efeitos de sentido depende de cada discurso e de como se estabelecem elos entre os elementos internos e externos de sua construção; existe uma coerência interpretativa. Para examinar as relações entre efeitos e mecanismos na construção de sentidos dos textos, caminhemos rumo ao contexto sócio-histórico e à formação ideológica em que o texto se insere.

As frases finais da composição musical: “Veja que uniforme lindo fizemos para você! / E lembre-se sempre que Deus está do lado de quem vai vencer” mostram o uso de verbos no imperativo. O destinador, com isso, constrói uma espécie de cumplicidade com o seu destinatário, supondo, neste, uma identificação com aquele, isto é, a capacidade de pensar o que ele pensa em seu lugar. Tal fator é decisivo para compreendermos os processos ideológicos implícitos no texto. O destinatário é interpelado pela ideologia do destinador, que o “força” a ir para a

guerra, impele-o a vencer. O contexto sócio-histórico mostra a força da guerra, principalmente ao encerrar com a frase: “O senhor da guerra... não gosta de crianças”. A repetição exaustiva de tal frase, conforme já dito anteriormente, cria um texto polifônico.

Ao ler isso, não há como não questionar: em qual guerra o fator humano é levado em consideração? Como poderia um senhor da guerra gostar de criança, se a mesma, simbolicamente, representa a esperança da humanidade, a salvação do homem e até da raça humana? A pureza do ser infantil não encanta nenhum senhor da guerra, pois representa a sua antítese: egoísmo (senhor da guerra) x bondade e pureza (criança).

Tal antítese nos remete, ainda, aos jovens soldados que vão para a guerra, lutar por um motivo que, muitas vezes, não é seu, tendo até suas vidas ceifadas pelo egoísmo e a ganância dos poderosos que “arquitetaram” tal conflito. A inocência dos mesmos liga-se à própria humanidade, indefesa aos horrores das guerras humanas.

Ainda explorando as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário, percebemos que os mesmos são desdobramentos do sujeito da enunciação, cumprindo os papéis de destinador e destinatário do discurso. O enunciador é o destinador-manipulador, o qual manipula os valores do discurso e leva o enunciatário a crer e a fazer. Renato Russo sabia a qual classe social se destinava o seu discurso musical (àquela formada política e ideologicamente – seres politizados e não alheios ao seu contexto). Ao enunciatário cabe, outrossim, interpretar e fazer a ação subsequente. No percurso gerativo de sentido, vemos mais claramente essas relações argumentativas, pois há mais pistas da enunciação. Aqui

entram dois aspectos da manipulação: contrato entre enunciador e enunciatário e meios empregados na persuasão.

Para entendermos os contratos, devemos achar, no discurso, pistas deixadas pelo seu enunciador, nas quais ele considera a relatividade cultural e social da verdade. Ao informar fatos cruéis, porém verídicos, como: "... a guerra gera empregos / aumenta a produção / avança a tecnologia" e misturar isso com fatos decorrentes, que estavam acontecendo no momento da produção musical, como: "Pra que exportar comida / se as armas dão mais lucro na exportação?" ou mesmo: "Ele estará com outros velhos / inventando novos jogos de guerra" (onde tem, como referentes, Ronald Reagan e Gorbachov, no ápice da Guerra Fria entre EUA e URSS), o destinador propõe, ao destinatário, um contrato de veridicção, no qual este acredita nos valores sustentados pelas afirmações, pois os mesmos são alicerçados pela realidade. São esses elementos que acabam gerando a coerência interpretativa do texto.

É o discurso construindo a sua verdade, é o efeito de sentido verídico almejado pelo seu destinador. Essas marcas analisadas, ou melhor, pistas deixadas pelo discurso, de forma intencional, ao remeterem a fatos reais, fazem com que o enunciatário as reconheça e as aceite. Representam, mesmo, uma perfeita ancoragem, de onde se atam as duas pontas do discurso, a intencionalidade e a sua veracidade, provando que ser convencido pelo mesmo torna-se algo muito fácil. Desse modo, o enunciador leva em consideração uma espécie de conhecimento compartilhado, que ele acredita que seu enunciatário possua.

Com relação aos meios usados pelo enunciador para persuadir, podemos citar os recursos e as formas de implicitar ou explicitar conteúdos. Nesse caso, podemos exemplificar com os subtendidos, os chamados conteúdos pressupostos,

vistos na impessoalidade do pronome indefinido *alguém*, que faz, quem lê, querer encontrar uma denominação para esse alguém, esse você, o qual parece instigar o leitor, seu destinatário – poderia até ser uma submensagem, uma implicação de que *você* seria o próprio leitor da composição, o qual está à mercê de um senhor da guerra. Instaura-se, portanto, um jogo na cabeça do destinatário, mostrando que é chamado a fazer algo por alguém, é chamado a tomar atitudes, quase é cobrado por isso.

Segundo Iser (apud JOUVE, 2002, p. 102), o leitor, ao usar representações que lhe são próprias, implica-se no texto. Essa volta para si faz o verdadeiro valor da leitura, pois quando o destinatário entrevê a si próprio em um processo do qual participa, temos o momento central da experiência estética. Decifrando, o leitor se questiona sobre seus modos de conceber os sentidos da leitura feita; isso a justifica como real, tornando-a uma atividade crítica e consciente.

Essas mesmas relações argumentativas, se vistas do ponto de vista das operações de enunciação, remetem-nos aos jogos do processo comunicativo e, obedecendo aos sentidos do contexto, falaremos sobre a interação. Segundo Pinto: “Interação é interpelar e estabelecer relações com o receptor, na tentativa de agir sobre ele”. (2002, p. 66).

Justifica-se, sem deixar margem à dúvida, a escolha de verbos e pronomes que denotam impessoalidade, pois tal opção faz com que o destinatário se encaixe neles, personalizando-os; ora, da mesma forma explicamos o uso da forma nominal gerúndio, pois a mesma fortalece a idéia de um processo em andamento, sem um fim definitivo, e dos verbos com valor performativo (*ver e lembrar*).

Aqui vale explicitar a expressão “valor performativo”. A mesma está ligada aos verbos informar e convencer. Se entramos nessa fase da recepção do texto, devemos distinguir os efeitos concretos do texto, pois há o efeito global, que exprime as conseqüências globais do texto sobre a sociedade, e o efeito particular, que seria o que a obra produz no indivíduo. Sendo assim, temos a composição musical como uma forma de comunicação mais dirigida, atingindo a muitas pessoas pelo seu canal maior de transmissão, que é o rádio. Então, validamos aqui seu efeito global, pelo número de pessoas atingidas pela mesma. Se os verbos usados com valor performativo, citados no parágrafo anterior, pretendem convencer o seu destinatário do valor da guerra, usamos aqui as definições textuais propostas por Jauss (1994, p. 107), que dizem que a obra pode pré-formar comportamentos, motivar uma nova atitude ou transformar as expectativas tradicionais. Será que o leitor, ao instaurar a significação, entende o jogo de manipulação entre poderosos (senhores da guerra) e seus subordinados?

Finalmente conclui-se, nesse tópico, que na recepção do texto verbal, o leitor-destinatário adentra pelo mesmo, observando a verossimilhança dele com a realidade, a seqüência de ações que definem essa semelhança, ancorando-se no contexto da mesma e chegando, assim, à significação total do texto. É a comparação de um texto com uma renda de *Valenciennes*, onde uma seqüência engaja-se à outra, na construção total de sentido. Lendo o texto, de forma crítica, seu leitor decifra sua linguagem simbólica, construindo sua recepção pelos pontos de ancoragem na realidade. Mais ainda: tendo tantas palavras relacionadas ao tema guerra – *lutar, vencer, armas, morrer, ferido, inimigo, jogos de guerra, destruição e uniforme* – cria-se a isotopia, onde os signos textuais remetem todos a um mesmo

lugar, proporcionando continuação semântica e atendendo a todos os objetivos da enunciação.

1.7.4 As marcas de sentido e de real

A presente dissertação não poderia invalidar, ou mesmo deixar passar de forma despercebida, a música incidental que se instala no fim da composição musical estudada. É o hino da Guerra de Secessão norte-americana. Tal guerra, apesar de não ter ligação aparente com a composição musical estudada, a não ser do ponto de vista geográfico, pois remete ao mesmo país, EUA, o qual foi trabalhado nos tópicos anteriores (pela participação dos EUA nas guerras, nos momentos de produção e divulgação musical, comprovada pela ancoragem contextual do verbal estudado), merece uma explanação sobre seus acontecimentos, pois veremos que trará novos ângulos ideológicos e referenciais à análise.

Abrahan Lincoln, décimo-sexto presidente dos Estados Unidos, não foi aceito pelos escravistas do Sul do país. Ele era visto como um candidato do Norte comprometido com o fim do trabalho escravo; porém, naquele ano, 1860, 1/8 da população norte-americana era composta por africanos e seus descendentes. Em virtude disso, na Carolina do Sul, onze estados uniram-se, formando os Estados Confederados, com sede em Richmond, na Virgínia. Eles queriam perpetuar a escravidão. Separaram-se do resto da União, travando uma guerra contra o Norte, que queria democracia – solo livre, trabalho livre e homem livre (*free soil, free labour and free man*)⁷. Foi uma longa guerra, começando em 1861 e durando quatro anos,

⁷ Informação disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/mundo/secessao.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2005.

deixando um saldo de 600 mil mortos. Mas culminou, também, com a abolição efetiva da escravidão, em 31 de janeiro de 1865, e, quatro meses mais tarde, com o assassinato do presidente Abraham Lincoln pelo fanático ator sulista John Wilkes Booth.

Essa guerra, considerada a primeira guerra moderna da História, fez surgir fuzis e trincheiras, que iriam marcar, mais tarde, a Primeira Guerra Mundial. Também trouxe uma recuperação econômica assombrosa aos Estados Unidos, que começou a ter um expansionismo na sua economia, gerando um grande desenvolvimento capitalista, pois seu término trouxe a criação, para o país, de um mercado unificado, baseado no modelo industrial nortista – isso reflete-se hoje, com os Estados Unidos sendo considerado a potência hegemônica do século XX, dando causa justa para entendermos a ligação dos “senhores da guerra”, propostos pela música, com alguns presidentes norte-americanos.

Trazendo essa sucessão de eventos bélicos e históricos ao nosso país, veremos que os sulistas, por perderem suas terras e seus escravos, com o fim da Guerra de Secessão, ficaram extremamente insatisfeitos. Essa insatisfação veio de encontro à política brasileira de incentivo à imigração, como forma de substituir a mão-de-obra escrava (a Lei de 1850 proibia o tráfico de escravos) e investir no crescimento da agricultura no país. Havia, na época, a preocupação, por parte do governo, em promover o branqueamento da população brasileira, segundo a historiadora Alessandra Zorzetto⁸, trazendo brancos dos Estados Unidos e Europa. Até 1867, 2.700 sulistas americanos vieram para o Brasil. Com essas informações, pretendemos demonstrar que a música incidental, presente na melodia estudada,

⁸ Disponível em <<http://www.comciencia.br/reportagens>>. Acesso em: 02 fev. 2005.

não é totalmente desconhecida aos ouvidos brasileiros, pois abrigamos, aqui, pessoas descendentes de sulistas que sofreram com a guerra.

Além disso, vemos o texto interagindo com o contexto. Ao apreendermos a letra da composição musical, percebemos, na mesma, índices que nos levam aos Estados Unidos, como a venda de armas do caso Irã-Contra (a data é coincidente, 1985; é a data de escrita da composição musical e a mesma do escândalo citado). Ainda vemos uma alusão à Guerra Santa (novamente os EUA como personagem do nosso cenário bélico, pois envolveu-se com os países islâmicos, provocando tal guerra). Também lendo “jogos de guerra”, temos o presidente norte-americano envolvendo-se com o presidente russo, promovendo a famosa Guerra Fria entre os dois países. Tudo justifica a escolha dos EUA como personagem principal da narrativa bélica, perpassada ao leitor pela música estudada. Assim sendo, a música da Guerra de Secessão, aparecendo ao fundo da *Canção do Senhor da Guerra* transmite, intencionalmente, idéias ao seu leitor; serve de índice referencial aos Estados Unidos, onde o leitor mais atento, decifrando tal procedimento de implicação, entenderá as causas dessa melodia que se sobrepõe à inicial.

E, coincidentemente ou não, o atual governo dos EUA encontra apoio com os sulistas, nas questões relativas às estratégias ou motivos bélicos. Como, no presente estudo, procuramos atualizar o verbal, não podemos deixar de lembrar que hoje, 2004, novamente, os EUA estão em guerra com o Iraque (a mesma região das guerras anteriores). Aqui, é interessante ressaltar, que os brancos sulistas são a mais belicista subcultura dos Estados Unidos, com academias militares privadas e boa representação nas Forças Armadas Americanas. Em uma pesquisa do Instituto

Gallup⁹, no final de 2004, os nortistas tinham 47% a favor de uma guerra com o Iraque, enquanto que os sulistas tinham, a favor, 62%.

Vale ainda dizer que os sulistas têm menor participação em esforços da ONU para manutenção da paz; existe ainda mais um fator que nos interessa com relação a eles: o Sul branco é a pátria da direita religiosa (a “guerra santa” da música) e são ardentes defensores do Estado de Israel, por questões de crença religiosa. Surge aqui uma discrepância: alguns querem a guerra, outros revelam-se contrários a ela. A questão apresenta ainda outra vertente: o núcleo do eleitorado do atual presidente americano, George W. Bush, é de brancos sulistas. Portanto, com um presidente conservador sulista agora no poder, as políticas tradicionalmente favorecidas pelos sulistas, entre elas uma aliança israelense e a afirmação militar, se tornam a marca dos EUA no mundo.

Por esse pequeno histórico bélico, conseguimos apreender as razões da música incidental, que é o hino da Guerra de Secessão, aparecer no fim da melodia. Ela nos remete ao país abordado implicitamente na música, Estados Unidos, e as suas inúmeras guerras. Percebemos, ainda, que as mesmas sempre visaram o poder, a manutenção ou obtenção do mesmo. O mais digno de nota, entretanto, é a ligação dos sulistas americanos dentro desse contexto. Se foram os personagens centrais da Guerra de Secessão Americana, hoje em dia fazem parte da maioria que apóia as estratégias bélicas do atual presidente, até pelo fato do mesmo ser sulista.

É como se o passado e o presente se entrelaçassem nas teias de um mesmo conflito, ou de um mesmo motivo para ele. Percebemos, na atualização do senhor da guerra americano, a união entre os dois vetores desta pesquisa, a guerra

⁹ Informação obtida no periódico **Newsweek**, v. 144, n. 25, 20 dec. 2004.

vista pela ótica datada da produção verbal, 1985, e a mesma atualmente, 2003-2004, entretanto ainda abordando os mesmos personagens (pelo menos na nacionalidade) e o mesmo espaço geográfico. A atemporalidade atribuída à composição musical atribui-se, também, à música incidental que completa a mesma, pois torna-se índice, pista, para chegarmos à idéia de um país e de seu líder.

Como leitores de texto, de modo crítico, jamais podemos assegurar, com certeza, a intencionalidade do enunciador; no entanto, se esses detalhes foram pensados ou não, não nos compete responder. Todavia, através dessas marcas deixadas, inferimos as idéias que aqui seguem. Conforme já foi dito anteriormente neste trabalho, o autor do texto verbal morou por um tempo nos EUA, estudando por lá e, com certeza, sabendo algo sobre a História do país, não poderia deixar de oferecer, ao seu leitor, uma pista sobre o que ele pretendia transmitir com sua composição verbal, *Canção do Senhor da Guerra*. Não poderia haver índice mais esclarecedor do que o Hino da Guerra, pois hinos ficam nas mentes das pessoas, e estas, ao escutarem, com certeza lembram-se do país ao qual se referem. Ainda mais o hino em questão, que faz parte da trilha sonora de um grande sucesso cinematográfico, *E o vento levou*, o qual aborda justamente a guerra em questão e todos que assistiram vão se recordar. Associa-se, com isso, a nacionalidade americana ao verbal da composição de Russo, interligando-se o personagem do verbal aos personagens reais americanos.

Sendo assim, não estamos equivocados ao atribuirmos nomes americanos a alguns “senhores da guerra”. E, contrapondo a isso a generalização que a obra nos propõe, em qualquer época que refizemos a leitura da mesma, existirão novos senhores da guerra, os quais poderão ser nomeados, sem dúvida, por todos os índices oferecidos pelo estudo que estamos esboçando.

2 O CONTEXTO MIDIÁTICO: REVISTA VEJA E SUAS IMAGENS

Estando inseridos em um meio onde a informação se torna fonte inesgotável e ininterrupta a regar nossa existência, não podemos deixar de lado a mídia impressa a ser estudada, a qual permeia a vida de milhares de brasileiros, semanalmente, com uma série de informações novas sobre os fatos cotidianos, os quais assolam nosso país e nosso mundo.

Segundo Burke:

Estamos imersos, hoje, em uma 'sociedade do conhecimento' ou 'sociedade da informação', dominada por especialistas e seus métodos científicos. Segundo alguns economistas, vivemos em uma 'economia da informação', caracterizada pela expansão das atividades relacionadas com a produção e difusão do conhecimento. (2002, p. 11).

Nosso questionamento, no presente estudo, é se as pessoas são preparadas para entender as mensagens passadas pelo grande número de veículos midiáticos, em especial a revista, mídia impressa de intensa circulação. Ou ainda: até que ponto essa mesma mídia age de forma intencional, querendo direcionar seu público-alvo, nas trilhas da ideologia que ela apregoa?

O caminho final do sentido, dos efeitos de sentido, em especial aqueles causados pela comunicação não-verbal midiática, é nosso objeto de estudo. Ainda ousamos complementar que, quanto mais informação e formação de consciência crítica no leitor, para assimilar essas informações, novos sentidos poderão ser atribuídos às imagens que circundam nosso dia a dia.

Todo leitor deveria, por necessidade, aprender a ler, decodificar, formular sentido nos textos midiáticos, pois os mesmos assolam sua vida cotidianamente. É

necessário saber receber e codificar criticamente a mensagem midiática. Só assim, passaremos a escrever e atuar na nossa própria história.

2.1 Revista *Veja*: veículo de transmissão do não-verbal

Olhar, olhar até não ser mais si mesmo.
Álvaro Mutis

Por vivermos em uma civilização das imagens, acabamos sendo obrigados a utilizá-las e decifrá-las. Não podemos ser passivos às mesmas, mas sim perceber o que nos trazem em termos de convenções, de história e de cultura. Na presente dissertação, utilizaremos a complementaridade entre imagens e linguagem escrita, ou seja, entre o não-verbal e o verbal, percebendo que isso se forma a partir da construção da mensagem visual, onde a linguagem verbal participa, principalmente se uma ata-se à outra para a formação dos efeitos de sentido da mensagem comunicacional.

Como escolhemos para *corpus* uma revista de grande circulação nacional, que é a *Veja*, usaremos, exemplificando nosso não-verbal, o imagético de tal veículo de comunicação, que é uma mídia impressa. Imagem na mídia, segundo diz Joly, "...é a imagem invasora, onipresente, aquela que se critica e que, ao mesmo tempo, faz parte da vida cotidiana de todos." (1996, p. 14).

Atualmente, diversas imagens têm sido utilizadas, de forma recorrente, na comunicação; entretanto, a imagem midiática, por prestar-se a apoio informativo, além de apresentar uma nova possibilidade de leitura, faz com que modifiquemos

nossa maneira de enxergar o mundo, dependendo do modo como lemos tais imagens.

Assim sendo, considerando-se a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos, podemos dizer que é uma linguagem, sendo, portanto, uma ferramenta de comunicação. Advém, disso, que toda análise da imagem precisa identificar o destinatário da mesma, assim como a sua função. Para isso, sendo as imagens estudadas partes da revista *Veja*, fotos veiculadas pela mesma, temos que nos ater a sua linha de atuação, assim como dissertarmos um pouco a respeito do que é a imagem fotográfica.

Com relação à linha de atuação, tivemos intensa dificuldade, na presente pesquisa, pois, mesmo mandando inúmeros *e-mails* à edição da revista, não obtivemos nenhuma informação, tendo apenas como resposta que os *e-mails* haviam sido lidos; tentamos também fazer contato por telefone, para até agendar uma visita à Editora Abril, mas não obtivemos autorização, da parte editorial, para isso. O que conseguimos foi uma entrevista concedida à revista *Imprensa* (2004), onde a mesma entrevistou Tales Alvarenga, que é o atual diretor-editorial da revista citada. Nessa entrevista, alguns tópicos são peculiares, para entendermos a linha editorial do nosso objeto de estudo e faremos aqui uma explanação dos mesmos.¹⁰

Ao ser perguntado sobre ceder aos encantos dos leitores, publicando apenas matérias que agradam a estes, ele respondeu que isso tem uma relação direta com uma mudança substancial da conjuntura brasileira. Diz que, nesse sentido, a história de *Veja* é emblemática. Nascida com o AI-5, ela perpassou todo o período ditatorial e suas atribulações, que ofereciam matéria-prima abundante para

¹⁰A seguir serão apresentados os pontos principais da entrevista de Tales Alvarenga concedida à revista *Imprensa*, n. 195, out. 2004.

capas e grandes reportagens em cima dos noticiários. Com o Plano Real, que gerou uma previsibilidade, o noticiário político tornou-se meio ausente – não havia mais ciclones institucionais, repetidos em seqüência; então, a *Veja* partiu para enfoques comportamentais, com uma visão do mundo mais abrangente. A revista tentou ser original, diferente das demais da época.

Questionado, ainda, com relação a temas polêmicos, que transitam entre o investigativo e o sensacionalista, Tales afirmou que não tem intenção de inibir o jornalismo quente e investigativo. Divide a pauta dos assuntos relevantes, partindo do próprio corpo humano (alimentação, saúde, beleza e prazer); ao fazer essa divisão, assume estar partindo dos tópicos que motivam o ser humano, refletindo um pouco dos seus interesses primários. Confirma, assim, seu interesse nos *hard news* e uma presença ativa na vida política e cultural da nação, consolidando a *Veja* como uma revista de informação, à exemplo de boa parte das publicações em circulação.

Sendo a *Veja* a quarta maior tiragem entre revistas semanais do mundo, o público-leitor é multi-diversificado; com relação à montagem da pauta, ele esclareceu que cerca de 85% dos leitores da revista fazem parte das classes A e B, enquanto as concorrentes têm um público-leitor oposto, voltado ao apelo popular. Ele mesmo admite que a *Veja* tem um grande poder de influência na vida brasileira. Nos EUA, por exemplo, as revistas semanais de informação não têm importância no cenário político do país; já no Brasil, sendo a revista reflexo das peculiaridades brasileiras, com proposta a ser um órgão de influência cultural, ela afeta a população. Pesquisas mostram que os dois veículos massivos com maior influência política no Brasil são o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e a revista *Veja*.

Exemplificando, ainda, o poder que exerce sobre seu leitor, influenciando-o, ele cita a matéria sobre os grampos do BNDES, contendo os resumos dos

principais diálogos envolvendo o então Ministro das Comunicações, Luiz Carlos Mendonça de Barros, o presidente do banco, André Lara Rezende e o presidente do Banco Central, na época, Ricardo Sérgio. Outra reportagem de grande influência junto ao público foi sobre o MST, fenômeno importante dentro do cenário brasileiro, que demonstra bem os princípios básicos da revista.

Interrogado sobre quais seriam esses princípios, diz que a *Veja* é a favor da democracia, tem um sistema institucional cuja base é o capitalismo, segue a lei e seu cumprimento e é favorável à liberdade de imprensa. Acrescenta, ainda, que pelo fato de a *Veja* ser a favor da democracia e da imprensa livre, adota uma posição contrária a Fidel Castro, causando à revista um enorme problema de leitura ideológica. Explana ser a revista contrária às práticas do MST, pois diz que invadir propriedades privadas é infringir leis. Reclama que, por adotar, como linha editorial da revista, semelhantes posições, é alvo de críticas via *internet*.

Um tópico de interesse, da entrevista, é sobre um ponto forte da revista, que é possuir opinião própria. Segundo Tales, uma revista semanal de informação tem a obrigação de ter opinião formada sobre todos os assuntos que aborda, sem, contudo, editorializar do começo ao fim. Precisa definir-se e assumir os princípios que defende; finaliza tal tema, afirmando que a *Veja* tem mais princípios do que todos os órgãos da imprensa brasileira. Na pergunta concernente à subserviência à indústria cultural, ele diz que a imprensa reflete o que está vendo; comenta que o Brasil precisa de uma reflexão, como aconteceu na Semana de 1922, que o projete para frente.

Em suma: interpretando tal entrevista, podemos ver a linha editorial seguida pela revista da qual extraímos as imagens do nosso estudo. Percebemos que a mesma é altamente capitalista e voltada aos assuntos que podem influenciar

seu leitor. Ora, as fotos de tal meio de comunicação obedecerão a esse mesmo padrão, ao da ideologia dominante do momento histórico-sócio-político. Tendo os EUA como personagem principal da nossa narrativa bélica, que será atualizada e exemplificada pelo imagético da *Veja*, e sendo tal país o líder econômico mundial, podemos antecipar que muitas imagens terão alto valor ideológico, dominante e capitalista, portanto, não poderemos nos furtar a contrapor o contexto ao texto, para uma análise mais justa e correta.

2.2 A fotografia

*O conhecimento das imagens, de sua origem,
suas leis, é uma das chaves de nosso tempo.*
Pierre Francastel

A fotografia é uma imagem de múltiplos significados, que se presta a enfoques variados. Estudar as fontes fotográficas não dispensa o questionamento, por parte do sujeito do conhecimento, em relação ao objeto da investigação. Desde que surgiu, através do advento da Revolução Industrial, a fotografia teve papel de informação e conhecimento, cujo uso, crescente e ininterrupto, ensejou imenso consumo. O homem passou a ter um conhecimento mais preciso de outras realidades, que lhe eram, até naquele momento, transmitidas através da tradição escrita, verbal e pictórica. As inúmeras imagens, produzidas desde a invenção da fotografia, captaram diferentes contextos sócio-geográficos e preservaram a memória visual de diferentes fragmentos do mundo. Segundo Kossoy, "...a fotografia é um intrigante documento visual, cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções." (1989, p. 16). Mesmo desaparecidos os

personagens, cenários ou monumentos, o documento fotográfico sobrevive. A investigação das fontes fotográficas promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações, decifrar seus conteúdos e, conseqüentemente, a realidade que os originou. Entender nosso presente e melhorar nosso futuro são procedimentos para os quais o estudo das imagens fotográficas pode ser precioso instrumento.

É importante realçar, ainda, que toda foto não diz, todavia sugere. Ela é definida como uma obra aberta, na qual o receptor vai preencher os vazios que a imagem oferece. Para detectarmos se uma foto é realmente boa, se foi bem feita, devemos nos questionar se a mesma levou o seu receptor a pensar. Ela deve perturbá-lo, inquietá-lo, fazendo-o refletir sobre a realidade que o cerca, o contexto no qual está inserido.

O fotógrafo também desempenha importante função, no caso do presente estudo, pois são analisadas imagens fotográficas de uma mídia impressa, que circula nacionalmente, a revista *Veja*. Fotografar significa apropriar-se da coisa fotografada; é o poder de interromper o tempo, deter o movimento em um instante arbitrário para perpetuá-lo ao infinito. O fotógrafo tem o papel de filtro cultural, pois precisa eleger um aspecto determinado do real, organizar visualmente os detalhes que compõem aquele assunto, além de utilizar recursos tecnológicos. O registro visual documenta a atitude do fotógrafo perante a sua realidade, além da sua ideologia.

No caso dessa dissertação, também entra a ideologia da revista em questão. Toda fotografia é produzida para uma determinada finalidade; portanto, ela não pode ser entendida apenas como registro da realidade factual. A deformação

intencional dos assuntos, assim como a montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, criando novas realidades, têm sido exploradas pelos fotógrafos.

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (KOSSOY, 1989, p. 33).

Todavia, apesar do potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade; apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente. Toda fotografia traz consigo uma temporalidade inscrita que só se efetiva pela distância e pela ausência; carrega consigo uma ambigüidade entre o explícito e o latente, o próximo e o longínquo. É como se a foto revelasse as nuances temporais captadas pelo nosso inconsciente.

O tempo fotográfico não é aquele linear, que corre indefinidamente; mostra um tempo específico, diferente daquele mostrado pelo relógio; como se estivesse com um fragmento temporal congelado, a foto se entrega aos olhares alheios. Conduz o olhar do seu “leitor” para as marcas deixadas pelo homem e pela natureza. Mostra paisagens estáticas, imutáveis naquele momento, mas o movimento e sentido que ela confere ao corpo de quem lembra são infinitos. Toda foto possui uma força constativa, incidindo sobre o tempo e não sobre o objeto. Ela é indialética, elimina qualquer purificação, qualquer catarse.

Na interpretação de imagens fixas, a leitura das mesmas se abre em diferentes vértices a partir daquilo que o receptor projeta de si, em virtude do seu repertório cultural, de sua situação sócio-econômica, de seus preconceitos e sua ideologia – por isso, as imagens sempre permitirão uma leitura plural. Toda fotografia contém múltiplas significações. Devido ao código de conotação, a leitura de uma foto depende do leitor, como se fosse uma língua original, inteligível apenas

se se souber os signos. Para localizar esse código de conotação, deve-se estruturar todos os elementos históricos da fotografia.

A comunicação não-verbal pode iludir e confundir um leitor *naïve*. É necessário aprender a analisar as fotografias criticamente, interrogativamente e especulativamente. Em conexão com as diferentes fontes que informam sobre aquele momento registrado na foto, tem-se elementos para compreender a atitude de diversos personagens ali retratados. Conjugando essas informações ao contexto econômico, político e social, aos costumes e manifestações culturais do momento retratado, podemos recuperar assuntos registrados naquele momento. A foto passa a ser, portanto, um meio de informação e de comunicação. Toda representação fotográfica documenta, em seu conteúdo, não apenas uma estética inerente a sua expressão, mas também uma estética de vida ideologicamente presente num particular contexto histórico e social.

Verbalizamos uma fotografia no momento que a captamos. A imagem contida ali passa por uma metalinguagem interior, que é a língua, fazendo com que a leitura da mesma dependa da cultura e do conhecimento de mundo daqueles que a lerem; uma fotografia de imprensa deve se utilizar do saber dos seus leitores. Há conotações diversas para a foto: perceptiva, cognitiva, ideológica, ética e até política. Toda imagem é polissêmica, oferecendo uma cadeia de significantes, onde seu leitor pode escolher uns e ignorar outros.

A multiplicação da imagem criou uma “civilização da imagem”. Quando a imagem fotográfica é impressa e veiculada em massa, ela dissemina imagens do mundo de forma ampla. Todavia, tais imagens mostram realidades fragmentárias, escolhidas de acordo com a visão de mundo dos seus autores e editores – que é o caso da revista *Veja*. Mesmo assim, a fotografia está inserida na história cultural,

pois se faz presente como meio de comunicação e expressão em todas as atividades humanas; reúne, em seu conteúdo, informações múltiplas da realidade selecionada. Por isso, não sobrevive sem os dados que a identificam, sem a interpretação que a situa – é o texto interagindo com o contexto.

Segundo Roland Barthes (1984, p. 63), existe, em toda fotografia, a co-presença de dois elementos heterogêneos, criando uma regra estrutural: o *studium*, que significa a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém – é ele que causa o interesse por muitas fotos, pois infere nossa participação cultural nas mesmas; o segundo elemento é o *punctum*, palavra derivada do latim que quer dizer ferida, picada, marca feita por instrumento pontudo. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, punge quem a olha.

O *studium* é um campo muito vasto, de interesse diversificado, de gosto inconseqüente; segundo Barthes (1984), ele é da ordem “to like” e não “to love”. É um interesse vago e irresponsável; reconhecer o *studium* é apreender as intenções do fotógrafo, compreendê-las, discuti-las, pois a cultura é um contrato feito entre criadores e consumidores. É ler, na foto, os mitos do fotógrafo, reconciliando a fotografia e a sociedade.

Entretanto o *studium*, na medida que não é atravessado por um *punctum* (detalhe) gera uma fotografia unária – aquela que transforma enfaticamente a realidade sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar. Muitas fotos de reportagem são unárias, sem nada de *punctum*, de choque. A foto pode gritar, mas não ferir; nenhum detalhe “corta” a leitura. Entretanto, muitas vezes, essas mesmas fotos podem ter um detalhe que atrai seu espectador. Através desse detalhe, a leitura é mudada – aí entramos no campo de ação do *punctum*.

Para Barthes (1984, p. 68), é difícil estabelecer uma ligação, ou linha de ação, entre o *studium* e o *punctum*; trata-se de uma co-presença. Frequentemente, o *punctum* é um detalhe, um objeto parcial; tem uma força de expansão. Quase sempre, essa força é metonímica; percebemos o referente, a foto anula-se como *medium*, não é mais um signo, mas a coisa mesma. Há, porém, outra expansão do *punctum*: quando, paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um detalhe, preenche toda a fotografia. Muitas vezes, os detalhes podem ferir, na foto, quem os vê; se não o fazem, é porque foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo.

O detalhe faz diferença na leitura de uma foto; deixa a mesma, de certa forma, hermenêutica. É a mostra do interesse pela mesma, tira a foto do anonimato, ela não é mais uma imagem qualquer. Provocou, no leitor, um abalo. A leitura desse *punctum* é ativa. Sendo assim, o *studium* está sempre codificado, o *punctum* não. Ao lembrar-se da foto, trabalhá-la mentalmente, seu leitor não atingirá o *punctum*, pois ele conforma-se com uma certa latência, porém jamais com qualquer exame. Ora, quer seja delimitado ou não, o *punctum* trata-se de um complemento: é o que acrescento à fotografia e que, todavia, já está nela.

Ao definirmos a fotografia como imagem imóvel, dizemos que os personagens da mesma estão nela “fincados” como borboletas. Porém, se há o *punctum*, cria-se um campo cego – faz o personagem sair da foto, provê a mesma de um campo cego.

Segundo Barthes, “...o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (1984, p. 89).

O referente da fotografia, para o autor acima, não é igual aos dos outros sistemas de representação. A pintura pode simular a realidade, sem vê-la; o discurso combina signos que têm referentes, os quais podem ser “quimeras”; a fotografia

trabalha com o real. Na foto, a presença de uma coisa não é metafórica; então ela tem, como traço único, o fato de que alguém viu o referente – ela é uma emanção do referente. Atualmente, devido a inúmeros recursos oferecidos pela tecnologia, a fotografia não é mais um *analogon* do mundo, pois o que ela representa, muitas vezes, é fabricado.

Aprofundando mais esse ponto: “Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente.” (BARTHES, 1984, p.146).

Como trabalhamos com imagens extraídas de um veículo de comunicação de massa, a revista *Veja*, nosso objeto de estudo é a foto de imprensa, a qual representa, ao seu leitor, uma mensagem. Temos, na mesma, uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte é a redação da revista, os fotógrafos e equipe envolvida na emissão desse texto não-verbal; o meio receptor é o público de tal revista, o qual, como já foi dito anteriormente, é politizado; o canal é a própria revista, que tem alto índice de circulação pelo nosso país.

A fotografia tem, como substância da sua mensagem, linhas, superfícies e cores; além disso, cria efeito de real. Entretanto, essa imagem não é totalmente real, ela representa um *analogon*, como já dito anteriormente. É uma mensagem sem código, uma reprodução analógica da realidade, assim como os desenhos, as pinturas, o cinema e o teatro. Cada uma dessas mensagens desenvolve, além do próprio conteúdo analógico, uma mensagem complementar, um sentido segundo, cujo significante é um certo “tratamento” da imagem sob a ação do criador, e cujo significado remete para a cultura da sociedade que recebe a mensagem.

Sendo assim, percebemos aqui duas mensagens veiculadas pela fotografia: a mensagem denotada, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem conotada, que é o modo como a sociedade a lê, expressando o que pensa dela. Mesmo a foto sendo altamente denotativa e referencial, podemos induzir uma conotação a partir de certos fenômenos que se passam em nível de produção e recepção da mensagem.

Explicamos o termo conotação: “É a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica propriamente dita, elaborando-se nos diferentes níveis de produção da fotografia: escolha, tratamento técnico, enquadramento e paginação. É, em suma, uma codificação do análogo fotográfico.” (BARTHES, 1982, p. 13).

Existem, segundo o autor acima, seis processos de conotação (trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe), onde a mesma é produzida a partir de uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada. Nosso estudo irá utilizar, para efeito de entendimento pleno das mensagens fotográficas estudadas, os três procedimentos, dos citados, mais recorrentes na revista *Veja*, que são a trucagem, a pose e a fotogenia.

Trucagem é o procedimento que usa o poder de denotação da fotografia para fazer passar, como simplesmente denotada, uma imagem que é altamente conotada; já a pose prepara a leitura dos significados de conotação, pegando atitudes, dos elementos fotografados, que exprimem significação; na fotogenia, a mensagem conotada existe na própria imagem, embelezada por técnicas (como, por exemplo, o *fou*) – mostra que, em fotos, não há arte, mas sim sentido.

É correto afirmar que a imagem fotográfica, vista como forma segura ou não de informação, causa um impacto social, na medida em que percebemos seu conteúdo; saber ler as diferentes imagens fotográficas presentes na mídia impressa,

atualmente, pode modificar as lentes com as quais enxergamos nosso próprio mundo:

A fotografia produz as suas próprias leis e não depende das opiniões dos críticos de arte; as suas leis serão as suas únicas medidas válidas de seus valores futuros. O que é importante é nossa participação em experiências novas sobre espaço. Graças à fotografia, a humanidade adquiriu o poder de aperceber-se, com outros olhos, no ambiente da sua existência [...] A fotografia não é apenas um meio de descobrir a realidade. A natureza, vista pela câmara, é diferente da natureza vista pelo olho humano. A câmara age sobre nossa maneira de ver e cria uma nova visão. (FREUND, 1995, p. 188).

Sendo a fotografia um signo, ela se torna importante como canal/veículo, pois é processada tecnologicamente e pode ser vista por milhares de pessoas, as quais poderão, com seus devidos repertórios, interpretá-las. Assim sendo, grande importância tem a fotografia midiática sobre nossa cultura. É um instrumento muito utilizado por jornais e revistas, para desvendamento e compreensão das mensagens por eles divulgadas. Nosso estudo foca-se na fotografia por ser, a mesma, um signo icônico do jornalismo, muito encontrado na mídia impressa que é o nosso *corpus*: a revista.

Quase toda foto inserida em uma revista é portadora de inúmeros significados, transmitindo mensagens ideológicas que auxiliam a interpretar o efeito de sentido das mensagens ali expressas; ora, sendo multiplicadora de sentidos, fortemente polissêmica, pode aliar-se a um texto verbal, o qual expresse significado condizente com sua mensagem e assim, em diferentes textos, encontramos significação análoga. Toda mensagem contém um código lingüístico que é compreendido pelo grupo a qual se destina; então, determinados códigos sociais são codificados pelos meios de comunicação de massa e configurados de forma rápida, para que haja uma ligeira aceitação por parte do receptor idealizado pelo enunciador de uma determinada revista.

Como já explicado anteriormente, as imagens aqui selecionadas não o foram por mero acaso; procuramos eleger algumas imagens, mais adequadas, segundo nosso olhar, ao tema, seguindo os anos de produção e divulgação do discurso verbal (*Canção do Senhor da Guerra*), respectivamente 1985 e 1992, além dos anos de 2003-2004, que foram os anos que essa pesquisa começou a tomar forma e conteúdo, para mostrarmos a atualização do verbal pelo não-verbal, tentando provar como esse discurso sincrético procura persuadir seu leitor; toda imagem ancorada no verbal e vice-versa leva indivíduos a responderem de forma mais emotiva, não apenas racional.

E o leitor de tais imagens é o público-alvo da revista *Veja*: politizado, crítico e “atenado” nos fatos cotidianos: lê, com sofreguidão, um mundo em movimento, dinâmico, híbrido. Um leitor que nasceu com a Revolução Industrial e com o surgimento das grandes cidades – um leitor contemporâneo. Além disso, passou também por toda evolução eletrônica que acompanha nossa época. Segundo Noth e Santaella (2001, p. 35) “...é um leitor fragmentado, com um novo tipo de percepção do mundo, voltado para o imediatismo e para o consumo”.

2.3 Os significantes imagéticos da revista *Veja*

Sendo a imagem um meio de expressão e de comunicação, não devemos fazer dela uma leitura apenas ingênua ou cotidiana, mas sim torná-la um instrumento a mais na nossa conquista de autonomia. Se não ficarmos passivos diante das imagens que nos cercam, mas sim analisá-las e compreendê-las, achando seus índices de significação, poderemos interpretar, com maior especificidade, o mundo

no qual estamos inseridos. Dissertaremos, portanto, sobre dois dados altamente significativos, nas imagens estudadas, que são a cor e o gesto.

2.3.1 A cor como instrumento de significação

*A cor não é nem uma substância,
nem função da luz. É uma sensação...*
Pastoureau

Uma análise de imagens por si só não se justifica, é sem interesse; toda boa análise deve servir a um projeto. Uma imagem é composta por signos lingüísticos, icônicos, plásticos, os quais construirão uma significação global. Além disso, há toda uma mensagem implícita veiculada na mensagem visual, sendo necessário localizar diferentes e inúmeros significantes e correspondê-los aos significados que temos por convenção ou hábito.

Como a linguagem visual é contínua, um bom princípio para se distinguir os diversos componentes dessa mensagem é o da permutação. Com ele, descobrimos uma unidade, em elemento relativamente autônomo, substituindo-o por outro; isso requer que eu possua, em meu repertório, elementos substituíveis, a fim de efetuar as associações mentais necessárias. Outrossim, os elementos descobertos através do processo de permutação encontrarão significação não apenas pela sua presença, mas pela ausência de outros, que são a eles associados mentalmente.

Uma outra precaução necessária para entendermos a mensagem visual é sabermos para quem ela foi produzida. Sua função também é importante para o

entendimento do seu conteúdo. No caso das fotografias presentes nessa pesquisa, que são de imprensa, as mesmas deveriam ter uma função referencial, cognitiva; entretanto, situam-se entre a função referencial e a expressiva, pois mostram uma realidade, mas também a sensibilidade e a escolha do fotógrafo que as produziu, além de seguir os padrões ideológicos da revista a qual se destinam.

Pode-se dizer que a função comunicativa de uma mensagem visual, explícita ou implícita, determina, com força, sua significação; para uma impecável análise da imagem, deve-se levar isso em consideração. Segundo Joly, "... estudar a imagem significa questionar esse jogo com formas e sentidos em níveis diferentes, que vão desde as estratégias discursivas até às ferramentas utilizadas." (1996, p. 89).

Um grande instrumento de significação, pelo qual toda boa análise de imagens deve perpassar, deter-se e concluir algo sobre, é a cor.

[...] as cores se tornaram a grande alavanca dos meios de comunicação e sempre serão grande fator de apelo das mensagens imagéticas. O uso de imensa profusão de cores tem raízes históricas profundas, definem significados; a cor torna-se então uma linguagem, um importante componente da pragmática da comunicação. (GUIMARÃES, 2000, p. 21).

Goethe (1993) fez uma obra intitulada *Doutrina das cores*, a qual foi o primeiro estudo interdisciplinar da cor, analisando os princípios cromáticos sob algumas perspectivas. Advindo desse estudo, muitos outros autores mencionam ou pesquisam o uso das cores; entretanto, sendo essa pesquisa um trabalho com imagens veiculadas pela mídia impressa, a qual carrega inúmeras cores em seu imagético até pela expectativa do seu público leitor e para criação de efeitos de sentido, daremos lugar ao estudo da cor como informação, segundo define o professor Luciano Guimarães (2000).

Segundo Guimarães "...a apreensão, transmissão e armazenamento da informação cor – como texto cultural – são regidos por códigos culturais que sofrem interferência de outros códigos da comunicação humana." (2000, p. 5). Sendo as mensagens imagéticas estudadas vistas como textos culturais, as mesmas carregam informações que encerram, em si, o sentido dos textos. Seus sentidos mais profundos serão descobertos devido a uma análise mais detalhada e analítica de sua construção, a qual passará pelo uso da cor.

Tal elemento, a cor, altamente constitutivo da significação das mensagens estudadas, será aqui estudado sob o ponto de vista da sua dimensão aplicativa, ou seja, a cor aplicada a algum objeto; a cor vista como informação é quando desempenha determinadas funções, as quais podem mudar ou apurar a compreensão da mensagem, principalmente no caso das fotografias (onde o fundo, as variantes, as tomadas de posição que captam algumas nuances cromáticas, geram inúmeros efeitos intencionais de sentido).

Outrossim, a cor aqui é vista como informação cultural, apreendida como texto; todavia, a informação cromática, quando é emitida, ainda não constitui um signo; ela deverá ser recebida pela nossa visão e atualizada por nossa percepção. Também devemos considerar a parte de recepção dessa cor, relativamente ao repertório do seu receptor e também do seu autor, para ver se a informação é compartilhada igualmente entre eles, ou seja, ao usar determinado tom de azul, como fundo da foto, o seu autor revelou alguma intencionalidade – será a mesma reconhecida, de forma concisa, pelo seu receptor-leitor?

Quando falamos de claro/escuro, podemos nos orientar para positivo/negativo, branco/preto, luz/escuridão, sim/não e vários outros binômios antagônicos; se acrescentamos um tom escuro a uma determinada cor (por

exemplo, o azul-escuro) temos, como tendência e intenção, mostrar um lado mais desagradável de algo que àquela cor pertença – assim como, ao clarearmos alguma cor (por exemplo o vermelho, ao ser transformado em rosa, pela presença do branco) temos, por intenção, atenuar sua força. Temos, aqui, uma definição de cores por oposição, estabelecendo-se espaços de delimitação, construindo assim toda uma linguagem cromática geradora de sentidos.

Sendo a cor vista como informação, essa estrutura polarizada pode ocupar uma área de incerteza ou ambigüidade, ou levar o leitor a outro pólo, devido aos demais elementos do contexto imagético. A temperatura de uma cor não se refere ao estado físico, mas sim a uma sensação associativa e intermediada pelos códigos da linguagem. Para Arnheim, “...a cor desperta em nós a reação também provocada pela estimulação do calor.” (1994, p. 16).

Nesta pesquisa, a cor adquire valor de texto, neste sentido envolto em simbolismo; todo texto é condensado a uma cultura – e toda cultura será definida pela esfera extracultural que a circunda. Cor realmente é informação, pois toda cultura é um sistema de códigos socialmente compartilhados – e sua recepção, como informação, dependerá do repertório compartilhado por aqueles que participam do processo de comunicação.

Para exemplificar tal assertiva, seguindo os padrões estabelecidos para a nossa cultura, vemos o preto como ausência de luz; pode representar negação, protesto, austeridade, autoridade, desconhecido, morte e medo – essa é sua visão no código terciário, ou cultural, dentro de uma dimensão simbólica. Já o amarelo é visto, dentro desse mesmo código, como alerta, apesar de ser associado, em diferentes culturas, com a loucura, mentira e traição, além de ser a cor dos excluídos e reprovados, uma cor também imposta aos judeus e aos condenados pela

Inquisição; porém, na heráldica (ciência dos brasões) o amarelo é a cor da inveja, do dinheiro, da inconstância e da traição. Surge aqui um questionamento: dentro do nosso âmbito cultural, o amarelo não poderia representar alegria, calor, fruto maduro, tropicalidade? Afirmamos, portanto, que a cor é recurso de linguagem nos discursos midiáticos.

Convém dizer, entretanto, que a polissemia, uma característica fundamental da arte, é também atribuída à cor; todavia, é possível e necessário obtermos uma classificação para determinada cor em determinado contexto cultural. Para isso, aplicaremos a informação da cor combinada a outros elementos sógnicos que possam, no texto imagético, indicar a leitura correta. Queremos, dentro dessa pesquisa, fazermos valer o vértice cromático informacional, pois a mesma está inserida dentro de um Curso de Comunicação, utilizando a cor como processo comunicativo.

Apenas a título de complementação, como aqui serão utilizadas algumas capas da revista *Veja* (além de imagens internas da revista), vale ressaltar que, desde que surgiu, em 1968, a *Veja* trabalha com uma estrutura de capa monotemática: uma foto e uma chamada e, eventualmente, um segundo assunto em destaque na tarja diagonal no canto superior esquerdo.

Temos, portanto, um elemento visual e um verbal que se completam, além do logotipo da revista. Para aprimorar nosso estudo e levarmos o leitor das presentes linhas realmente às conclusões que aqui serão buscadas, tratamos as imagens retiradas da revista, sejam as mesmas da capa ou do seu interior, recortando apenas seu lado não-verbal (imagens nuas, sem letras a elas vinculadas), conforme já explicamos na introdução.

Visamos ainda, ao analisarmos as cores das imagens que aparecerão no nosso próximo tópico, contribuir para que sirvam de informação, querendo que o repertório do seu público receptor seja ampliado, que leituras não-verbais, as quais utilizam a cor como instrumento, sejam mais transparentes; enfim, que o receptor das mesmas saia da posição de leigo, *naíve*, passando à criticidade.

2.3.2 O gesto como significação

Todos os nossos atos são, constantemente, suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros.

Jean Galard

Nas imagens a serem analisadas no próximo capítulo, perceberemos uma linguagem gestual muito significativa para a presente dissertação. Se a linguagem é instrumento para se estabelecer contato e comunicação entre duas fontes, errôneo seria afirmar que a mesma é apenas verbal; partindo ainda da premissa que este trabalho poderá servir como alicerce para futuras análises, é de suma importância esclarecer, ao leitor do mesmo, as bases que nos levaram a determinadas conclusões, pois as mesmas poderão servir de referencial a futuros pesquisadores.

A linguagem deve ser vista como um conjunto lógico e ordenado de símbolos verbais, plásticos, gestuais etc, tendo, por fito, o estabelecimento de comunicação; assim sendo, há um emissor e um receptor. A comunicação, para ser estabelecida, precisa da interpretação de algo (gesto ou palavra), ou seja, o emissor pratica e o receptor interpreta.

É conveniente e propício afirmar que, desde os gregos, até chegarmos ao Padre Antonio Vieira, representante ilustre da oratória barroca, o discurso, dentro da oratória, exerce sobre as pessoas a sua força de convencimento, não apenas pelas palavras, mas também pelo dom de associar as mesmas aos gestos, que também são vetores de significação. Já se dizia, na Grécia: “primeiro foi o gesto, depois a palavra.”¹¹

A *kinesis* é a ciência do movimento. Foi com Darwin¹² que começou um estudo dos movimentos corporais e, conseqüentemente, da gestualidade. Os antropólogos, psicanalistas e psicólogos americanos já diziam, no século passado, que o comportamento corporal é um código particular e necessitaríamos de uma ciência especializada, a qual pudesse interpretar e compreender esse novo código como código secundário de comunicação.

A motricidade humana pode ser um fenômeno natural, no entanto a gestualidade é um fenômeno social. A grande dificuldade dos estudiosos é a segmentação do texto gestual em sintagmas portadores de significação; devemos aqui lembrar que o homem é sujeito de significação, ele mesmo a produz. Dentro da *praxis* gestual, o homem é o sujeito do enunciado, das funções que constituem seu comportamento. Já dentro da gestualidade comunicativa, o homem é sujeito da enunciação, ele produz e transmite enunciados.

A conotação dos gestos revela-se de forma muito ampla, pois um mesmo significante gestual, para um, em um dado contexto, não o é para outro, em diferente contexto (como exemplo, a dança e suas formas, em diferentes países).

¹¹ Disponível em: < <http://silvatext.esmartdesign.com.br>>. Acesso em: 02 fev. 2005.

¹² Id. Ibid.

Inferese, portanto, que o contexto social no qual estão inseridos os gestos, pode mudar o modo como significam para diferentes pessoas. Porém, para não dificultar muito o entendimento, há gestos considerados universais; a semiologia gestual fala sobre uma seqüência gestual com o mesmo significado.

Segundo Greimas “...há divisões de funções das posições e movimentos tradicionais do corpo humano em pragmáticas, simbólicas e estéticas.” (1968, p. 45). A parte que se refere à linguagem gestual remete-nos à divisão simbólica. Há, em diversas partes do globo terrestre, gestos que, à primeira vista, levar-nos-ão a mesmas interpretações, ao passo que outros provocarão, em seus receptores, reações adversas (como exemplo, esticar a mão a um inglês e a um muçulmano pode suscitar diferentes interpretações). A cultura na qual estamos inseridos traz a conotação universal ou individualizada da prática gestual.

Para entender cada gesto em sua devida dimensão, seja ela cultural, histórica ou social, surgiu a *proxêmica*, que estuda a estruturação significativa do espaço humano. Esse estudo começou com as ciências behavioristas, nos Estados Unidos, em 1958. O estudo comportamental considera que a soma dos repertórios do código behaviorista (de comportamento), aliada às interpretações feitas pelos membros de uma determinada organização social, estruturam as situações comunicativas.

Existe um paradigma entre os modelos comportamentais de uma mesma sociedade – disso sai um comportamento mais ou menos parecido, disposto em seqüências estruturais, que permite uma abstração correta por parte de cada integrante dessa mesma sociedade; obviamente há situações particulares, que abarcam apenas uma determinada cultura, onde apenas um número limitado de pessoas entenderá a extensão de determinado comportamento ou gesto.

A comunicação proxêmica¹³ constitui-se no jogo de distâncias e proximidades que se entretecem entre as pessoas e o espaço. Traduz as formas como nos colocamos e movemos uns em relação aos outros, como gerimos e ocupamos o nosso espaço.

A relação que as partes comunicantes estabelecem entre si, a distância espacial entre eles, a orientação do corpo e do rosto, a forma como se tocam ou se evitam, o modo como dispõem e se posicionam entre os objetos e os espaços, permite-nos captar mensagens latentes.

Procuramos resumir, segundo Chastel (1986), algumas maneiras de leitura proxêmica, já que o objetivo dessa dissertação é deixar paradigmas para futuras e críticas leituras. Com relação à posição corporal, podemos ressaltar:

1. posição ereta, de frente ou de perfil: de frente, indica um estado ordenado ou estável. É uma representação da personagem fora de toda a ação. Ao inverso, a posição de perfil indica que a personagem está engajada em uma ação;
2. posição agitada, desarticulada: é ao contrário da precedente. Indica uma personagem má e desordenada. A postura caracteriza, freqüentemente, os bêbados e os loucos;
3. personagem inclinada para trás: ela não dorme. Esta posição é acompanhada dos olhos fechados, para indicar que a personagem tem uma visão interior, um sonho. Em geral, a cena é completada pela da própria visão, seguida pela personagem ou bem dentro da imagem superior;

¹³ Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/lugares/naoverbal/proxemica.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2005.

4. correlações da postura corporal: esquerdo/direito – há muito tempo, a esquerda caracteriza a região do mal e, a direita, a região do bem. As personagens são, pois, colocadas segundo suas qualidades ou seus defeitos. Mas, situado à direita de... ou à esquerda de..., aparecerá diante do espectador que os observa, numa posição contrária; grande/pequeno: às vezes, o tamanho das personagens está de acordo com sua posição social e não com a perspectiva que avança ou distancia os planos;
5. as pernas cruzadas: elas geram significação em relação ao nível social. Superior: indica uma autoridade e uma supremacia que a pessoa dá a si mesma; inferior: indica um gesto de fraqueza.

Já com relação à postura das mãos, ou aos gestos esboçados pelas mesmas, podemos destacar:

1. mãos sobre os olhos: quando abertos, indica dor; quando estes estão fechados, indica esperança ou sonho;
2. mão apoiada sobre a coxa: freqüentemente o cotovelo está separado do corpo e a outra mão dá uma ordem – indica a determinação, um poder autoritário;
3. mão pousada sobre o ombro de alguém à frente: indica um encorajamento para realizar uma ação;
4. mão segurando a outra mão ou pulso: indica uma situação de angústia, que o sujeito não pode superar;
5. mão aberta, a palma voltada para frente: se ela está, em relação ao braço dobrado, próximo ao corpo – significa adesão, um acordo; se está estendida – significa uma viva oposição;

6. mão com os dedos estendidos ou dobrados: ação de abençoar, do verbo latino *benedicere*, que se traduz por “dizer o bem”; gesto que caracteriza qualquer um que diz ou distribui o bem sobre uma pessoa ou local;
7. mãos próximas uma da outra, a palma voltada para o exterior: determina um sofrimento interior aceito; o gesto é, de fato, próximo da aceitação;
8. várias mãos, fazendo diversos gestos: o código indica uma discussão, uma argumentação entre vários personagens;
9. os braços cruzados, com as mãos para frente: indica contradição, falsidade.

Conscientes que uma das características da linguagem humana é o movimento corporal, o qual acompanha, por diversas vezes, a comunicação verbal, exploraremos, nessa dissertação, os gestos manuais que podem traduzir expressões do pensamento, estruturas inconscientes do espírito e eventuais concepções fundamentais da cultura. Ressaltamos que todo gesto é ligado, invariavelmente, a uma cultura, sofrendo interpretações, pelos membros da mesma, que sabem decodificá-lo, produzindo conotações variadas, dependentes do contexto.

3 AS INTERFACES DOS CONTEXTOS: A MÚSICA E A IMAGEM

A leitura é um ato concreto que faz apelo às faculdades definidas do ser humano. Não há leitura possível, sem que o visual lance registros às diversas funções do cérebro.

Vincent Jouve

Como a presente dissertação trabalha com dois tipos de linguagem, representando a verbal, que aqui denominamos de literária, a composição musical *Canção do Senhor da Guerra*, e tendo como exemplo da não-verbal as imagens extraídas da revista *Veja*, esclarecemos que há duas estruturas diferentes, sendo uma lingüística, que é a organização das palavras, e outra visual; todavia, ambas têm unidades heterogêneas. Em virtude disso, há necessidade de analisar cada qual separadamente (o que já foi feito com a verbal no primeiro capítulo) e só quando tiver se esgotado o estudo de cada uma das estruturas, entender-se-á a maneira como elas se completam.

A linguagem não-verbal, representada por fotografias midiáticas, é uma produção consciente e, ao mesmo tempo, inconsciente de um sujeito, constituindo uma obra concreta, é um fato; a leitura dessa obra vai mobilizar a consciência de um leitor. Entretanto, poucos têm alguma idéia do que o autor da foto quis dizer; o que é necessário fazer é compreender o que essa mensagem provoca de significação aqui e agora, separando-se o que é individual do que é coletivo. Mas isso não descarta os limites e pontos de referência de cada análise. Esses pontos de referência são aqueles comuns com os de outros leitores.

Nossa análise das imagens escolhidas demonstrará que as mesmas são uma linguagem, específica e heterogênea; nessa qualidade, distinguem-se do

mundo real e, por meio de signos particulares dele, propõem uma representação escolhida e orientada. Um objetivo da análise é distinguir as ferramentas dessa linguagem e o que sua presença ou ausência significam; captar seus fundamentos; postular que os signos a serem encontrados têm a mesma estrutura que a do signo lingüístico, onde um significante é ligado a um significado.

3.1 Imagem 01

A primeira imagem a ser analisada data do ano de 1985, quando a composição musical foi escrita:



Figura 2 – Foto publicada na revista *Veja* de 20 nov. 1985

A imagem foi feita no auge da Guerra Fria entre EUA e URSS; nos mostra os dois grandes líderes mundiais, presidentes das respectivas nações, em um aperto de mãos – isso, em uma primeira e superficial leitura.

Ela foi inserida em páginas internas da revista *Veja* e ocupou duas páginas, ficando a metade que representa o líder russo Mickail Gorbachov do lado esquerdo e a parte com o líder americano Ronald Reagan, do lado direito (tomando, como base, a posição de quem olha para a foto, a posição do leitor).

Essa disposição inicial da figura já nos passa uma conotação singular, pois o lado esquerdo, pela ótica capitalista, é sempre associado às coisas negativas, pessoas da esquerda, comunismo, oposição. Por que o presidente americano do lado direito, que, culturalmente, representa o lado bom, positivo, correto e salutar?

Como já foi dito no capítulo 2, com certeza os enunciadores da revista *Veja* professam uma ideologia e a mesma não pode ser deixada de lado; toda escolha plástica e icônica dos mesmos tem que passar por essa ideologia e, em um momento onde o comunismo é o “bicho-papão” do planeta, sendo visto com temor por uma parte dos habitantes terrenos, entendemos, culturalmente, o porquê da posição do líder russo estar delineada do lado esquerdo.

Não há moldura aparente à volta da foto, terminando, a mesma, em negro, cor escura, que até dificulta o enquadramento das personagens representadas dentro dela. A foto parece até interrompida pelas bordas da página, dando a entender, ao leitor, que, se existe algo mais a ser visto, não é enxergado pelo fato da página ser pequena demais.

Em um momento onde os dois líderes da foto confrontavam-se, tanto verbal, como belicamente (na ameaça da construção de armas nucleares), não se

comunicando jamais e só se ofendendo publicamente, o procedimento de confundir a borda da imagem com a página leva o espectador a tentar construir, na imaginação, o que não vê na foto: quem mais estaria ao lado de tais líderes, o que tem além da foto?

O enquadramento horizontal e as figuras lá no fundo, parecendo até pano de fundo da foto, também é proposital. Gera uma impressão de afastamento, de frieza. Todo o negro da foto, principalmente no pano de fundo, também gera a sensação de frieza, distanciamento e pouca afetividade.

O ponto que nosso olhar foca, em primeiro lugar, são as bandeiras, símbolos das duas nações em confronto. A bandeira da União Soviética (na época, pois hoje é chamada de Rússia) em tom vermelho, forte, com o símbolo do comunismo, a foice cortada pelo machado, no seu canto superior.

Se a cor, na presente dissertação, é vista como informação, não há como olvidar que o vermelho, cor de Marte, da guerra, do fogo, também atesta imensa potência (e, a União Soviética, dentro desse contexto, 1985, era uma grande potência mundial, ao lado dos EUA). Vermelho é a cor da oposição, da ação, da revolução, e intrinsecamente, por valores culturais, ligada ao comunismo.

O importante e digno de nota é que o vermelho foi, oficialmente, a cor da Guerra Fria entre EUA e União Soviética, representando o medo mundial pelo que poderia advir disso; falava-se sobre um suposto “botão vermelho”, que estaria nas mãos de ambos os países citados e determinaria o fim da humanidade em uma guerra nuclear. O símbolo do comunismo, no canto superior, mostra o quanto a ideologia “esquerdista” infere, ao leitor, idéias sobre o líder soviético.

A bandeira norte-americana, do outro lado da foto, mostra, até pela sua coloração, um pouco mais de luz, pois o vermelho, das faixas horizontais, contrasta-

se com o branco, gerando, no receptor da imagem, uma impressão menos agressiva. O número de estrelas, representando os estados norte-americanos, dão a idéia de grandeza, a qual o país sempre quer passar a todos os demais. Até o fato das estrelas serem estampadas sobre um fundo azul, que é a cor da harmonia, da estabilidade (num contexto cultural), demonstra, referencialmente, e no imaginário do leitor, um país “menos agressivo”, da “direita”.

Das bandeiras, nosso olhar desce até os presidentes, “senhores da Guerra Fria”, que parecem estar trocando um amistoso aperto de mãos. Em virtude da noção que o público tem de nação, onde a idéia passada é de algo grande, que domina, que engloba, as nações, ou bandeiras delas, seguraram nosso olhar por mais tempo; só então, ao nos “encolhermos” diante de duas grandes potências, “enxergamos” os seus dirigentes. Em um momento onde a atenção do mundo focava-se neles, exigindo o fim da Guerra Fria, até como procedimento de evitar maior comoção, focou-se mais as duas nações e não os dois homens.

Existe um ponto estratégico, no aperto de mãos, para onde converge o nosso olhar: os punhos brancos das camisas de ambos e os colarinhos das roupas (pois, no restante, tudo é negro, até os ternos de ambos). Tal ponto poderia ser um efeito de sentido gerado, indicialmente, para mostrar que ambos estavam abrindo-se à paz. Principalmente nos punhos, onde as mãos se tocam, o branco é altamente significativo.

Seguindo as teorias da proxêmica, estando ambos os personagens de perfil, passa-se a idéia de que ambos estão engajados em uma ação (a “busca da paz e o fim da guerra”). Todavia, há um pequeno detalhe significativo, que não escapa ao olhar do observador atento: as mãos do presidente Reagan. Uma,

normalmente, aperta a mão estendida do presidente russo. Já a outra coloca-se, espalmada, sobre o braço do mesmo, segurando-o, de forma firme.

Novamente usando a proxêmica, chegamos à conclusão que essa gestualidade é o encorajamento, você demonstrar ao outro que está ao seu lado, quando ele tomar uma atitude. Explicitando: Reagan “encoraja” Gorbachov a terminar a Guerra Fria, como que colocando a culpa maior sobre os ombros dele; é até uma forma de isentar-se da total responsabilidade.

Os semblantes, de ambos os presidentes, expressam sorrisos; o de Gorbachov, um sorriso com os lábios fechados, exprimindo reserva, enquanto que o de Reagan, mais declarado, com os lábios entreabertos, denotam maior “afabilidade”. Podemos perceber, por todos esses índices, que os elementos da mensagem plástica tentam favorecer, junto aos olhos do público, o líder americano.

Fica aqui registrada a impressão forte e apelativa que o tom escuro da foto passa ao seu leitor. Parece que, mesmo o gesto retratado pelos dois líderes, afirmando o fim da guerra fria, é questionável pela frieza do negro, em volta deles. Há imensa oposição entre o gestual (apertar as mãos), que exprime conforto, harmonia e amizade, com o pano de fundo, negro, que conota distanciamento. Tal associação pode até gerar dúvidas na cabeça de um leitor não *naíve*.

Fazendo, ainda, a interface com a composição musical, como não lembrar: “E quando longe de casa / ferido e com frio / o inimigo você espera / ele estará com outros velhos/ inventando novos jogos de guerra.” (RUSSO, 1992).

Logicamente que a denotação da imagem faz-nos pensar no fim da guerra, em um acordo de paz. Mas, como diz Barthes: “...a imagem denotada é o analagon, porém, a mensagem conotada, é o modo como a sociedade a lê.” (1982,

p. 15). Vemos dois líderes tentando mostrar harmonia, mas pelos índices da foto temos a sensação de que não será bem assim.

3.2 Imagem 02

A imagem analisada agora pertence ao ano de 1992:



Figura 3 – Foto da *Alfred/Sipa Press* publicada na revista *Veja* de 22 set. 1992

Tal imagem mostra um menino palestino portando uma arma, sendo a mesma dada a ele por soldados, os quais, pelo uniforme, parecem ser da mesma

nacionalidade dele; vale ressaltar que a foto foi tirada por uma agência norte-americana, chamada *Alfred/Sipa Press*.

É uma foto que saiu no canto superior direito da revista *Veja*, nas páginas referentes a assuntos internacionais (e não violência, como era de se esperar). Trata-se de uma mensagem jornalística, uma reportagem, algo feito para ser vendido a milhões de olhares; o interessante é o menino posicionando-se a atirar, em direção reta, bem como a posição dos soldados, com os corpos mais “soltos”, como se estivessem fazendo pose para foto, até deixando as mãos no bolso, como se estivessem a descansar.

Como não há moldura¹⁴ somos levados, enquanto espectadores, a construir imaginariamente o que não vemos no campo visual da representação: imaginamos que, fora do foco desses três personagens, desenrola-se uma guerra, há pessoas militares e civis confrontando-se por algum motivo.

Pelo enquadramento da mesma, horizontal e amplo, à direita da página, temos uma impressão de afastamento; do ponto de vista social, somos levados a abominar e pensar mal de pessoas que encorajam esse tipo de comportamento em uma criança. Sabendo, contextualmente, que a foto foi tirada por uma agência norte-americana, fica o questionamento: estando os Estados Unidos, nessa época, em guerra “santa” com a Palestina, ou palestinos, não seria uma forma de dar uma conotação pejorativa e negativa ao leitor dessa foto? Mostrar uma maldade, explícita, nos personagens da mesma, influenciando o leitor?

¹⁴ Moldura é a “...materialização da limitação física da imagem.” (JOLIE, 1996, p. 94).

Pelo ângulo de tomada da foto, centrando a imagem nos adultos que se sobressaem, inicialmente, percebemos uma inversão comparativa, que nos leva, mais uma vez, a idéias erradas a respeito de tais pessoas. Até a tomada oblíqua dos dois soldados, parecendo estar meio “tortos” em cena, evidencia os mesmos, fazendo o espectador focar-se em ambos. Confere, por estarem em pé, altura e força a eles.

O efeito de *fou* no campo de fundo mostra tons sépias; tais tons mostrariam a desolação, o terror, o abandono de um lugar, em virtude da guerra que esse mesmo lugar está provocando – eis aqui um efeito de sentido criado pela foto, pois, ao mostrar a arma sendo dada a uma criança, quem provocou a guerra?

Até o efeito de luz, criado pela blusa clara do soldado à esquerda, chama a atenção do espectador, que poderá notar soldados agasalhados, um portanto até gola de pele animal, enquanto a criança traja um leve moletom; seriam condições sócio-culturais adversas? Seria uma forma de dizer que os que mais sofrem não são apenas aqueles que guerreiam, mas o seu povo, inocente, que paga caro pelas suas disputas?

Como nosso olho continua seguindo o caminho que lhe foi preparado na obra, continuamos a procurar informações-chave. Nossa leitura começou no alto, até pela posição ereta, em pé, dos soldados; cabe aqui dizer que a posição vertical dos mesmos exprime força, disposição para a guerra. Seus olhares, com um quase descaso, olhando o menino, com arma na mão, ambos sorrindo, como se isso fosse a coisa mais normal do mundo.

Sendo a leitura feita de cima para baixo, seguimos uma orientação da nossa cultura, a qual diz que, sendo o percurso oblíquo, descendente, mostra valores de queda, esmagamento, regressão. Mais um efeito de sentido criado pela

foto, querendo mostrar a que ponto chega a raça humana, se conduzida por princípios torpes, de violência.

Não há linhas curvas na imagem; todas elas dão a impressão reta, seja pelos corpos humanos, retos, seja pela posição da mão do menino, reta, seja pela posição do revólver. Formas retas demonstram dinamismo, virilidade, força – nada há que lembre doçura, calma. Ainda, seguindo as leis da proxêmica, posições eretas mostram um estado estável; os soldados, em tal posição, sabem bem o que estão fazendo, são detentores do saber e do poder.

Chegamos, agora, à figura do menino. Até pela cor da sua roupa, em azul e rosa, parece confundir e generalizar os sexos, feminino ou masculino, não importa, uma guerra atinge todos. Sua posição ereta, porém de perfil, segundo a proxêmica, mostra que tal personagem está engajado em uma ação. Nesse ponto, entra, novamente, nosso contexto sócio-cultural: desde pequenos, palestinos são levados a guerrear?

Cabe aqui uma interface com o texto verbal: “Existe alguém esperando por você / que vai comprar a sua juventude”. (RUSSO, 1992).

Será essa a imposição feita ao menino, desde tão tenra idade? Será que, ao ser colocada uma arma em suas mãos, ele está sendo comprado pelo objetivo bélico? Seria essa uma forma de mando desordenado do “senhor da guerra”? E quem seria esse senhor da guerra, no caso do menino? O governo do seu país, a liderança palestina? Ou o invasor do seu país?

Ainda analisando a sua posição na foto, percebemos que ele posiciona a mão esquerda no antebraço direito. A região esquerda sempre foi representada como “do lado mal”. A ação de apontar está sendo direcionada por ela. Olhos fechados ou semicerrados mostram esperança ou sonho - no caso da presente

fotografia, seria uma esperança de exterminar logo os “inimigos” que assolam seu país? Mas cabe ressaltar, de forma firme, que a foto foi tirada pelos supostos “inimigos”. Seria um efeito de sentido intencional, para inverter a ordem dos valores?

O ponto de choque da foto é a presença da arma, nas mãos de uma criança. Não há como não intercalar, novamente, a música: “Já são tantas as crianças com armas nas mãos”. (RUSSO, 1992).

Aqui, vemos a arma, um revólver, na cor escura, o que já representa sofrimento e também morte, realçando esse conceito pela sua posição horizontal; sabemos, em nossa cultura, que a posição horizontal apela para o lado da inércia. Segundo Bachelard (apud BLIKSTEIN, 1990, p. 61), “...a verticalidade teria valor melhorativo, enquanto que a horizontalidade teria valor pejorativo”. Seria uma condição explicativa para o fato de seres humanos maiores, considerados mais responsáveis do ponto de vista social e civil, darem esse tipo de “brinquedo” a uma criança? Poderia, também, a horizontalidade mostrar uma falta de perspectiva de tal povo, sofrido, quase sem esperanças?

Todavia, para fecharmos a análise dessa foto, não há como não recorrer a última frase da composição musical, que diz: “O Senhor da Guerra... não gosta de crianças”. (RUSSO, 1992).

Novamente o questionamento: quem seria o Senhor dessa guerra? Os Estados Unidos, que lutavam com os palestinos, destruindo até pedaços da terra que, para eles, é santa, ou os líderes religiosos e militares palestinos, que deixam seu povo sofrer com tal guerra?

Percebemos, aqui, a universalização do tema verbal, pois gera efeitos de sentidos que podem levar a diferentes estâncias significantes. Ambas as respostas se encaixam, no contexto; porém, pela indicialidade criada pelo autor da foto,

poderemos pender para a resposta que nos leva ao lado americano da questão. Já um leitor desavisado, não crítico, pelos pontos referenciais da foto, penderia para o lado palestino.

Esse é um grande objetivo desse estudo: mostrar tais imagens na sua forma real, explicitando seus pormenores e levando o leitor das mesmas a interpretá-las de forma diversa, porém consciente, chegando assim as suas próprias conclusões.

3.3 Imagem 03

Outra imagem, bastante relevante nesse contexto bélico, foi extraída da revista *Veja* no ano de 2003:



Figura 4 – Foto da *American Press*, publicada na revista *Veja* de 16 abr. 2003

Tal mensagem não-verbal, datada de abril de 2003, mostra-nos um momento da guerra entre EUA e Iraque, no qual podemos atualizar o conflito bélico e também a composição musical. Na foto, vemos um menino iraquiano, nos braços de um adulto, também iraquiano, beijando um soldado norte-americano.

A disposição da figura na página da revista, ocupando duas metades, onde fica o iraquiano do lado esquerdo, o soldado americano do lado direito e a criança, com os braços segurando o adulto do lado esquerdo, mas com o resto do corpo no lado direito, já demonstra, ao leitor mais crítico, uma ideologia com relação à culpa da guerra, tenta mostrar o lado americano como “do bem”, aquele que recebe até agradecimento por parte do seu opositor; um leitor desavisado ficaria pendendo para o lado norte-americano, achando que há bondade na atitude de distribuir beijos.

Trilhando o caminho de uma análise topológica da mesma, percebemos que as figuras humanas dos homens parecem emergir das laterais da foto, não existindo sangramento na mesma (os corpos fazem a borda, a moldura da foto). Esse tipo de recurso leva o leitor a centralizar-se na imagem, não despertando sua imaginação para o que há além dela.

Com relação ao enquadramento, vemos o aumento das figuras que protagonizam a foto, como se estivessem muito próximas ao leitor da mesma. Essa é uma maneira de destacar um motivo sobre o fundo, escapando à coerção do contorno. A ausência de profundidade é um modo de transformar um lugar em lugar algum, ou seja, reforçar o gesto da foto, o beijo, banalizá-lo, como se fosse uma atitude freqüente dos iraquianos, beijarem os soldados norte-americanos.

Tomando tal atitude como “normal”, entramos em um efeito de sentido intencional do enunciador: mostrar uma suposta gratidão do povo iraquiano para com os americanos; essa conotação reforça-se ainda mas se pegarmos a agência que fez a foto, chamada *American Press*. Há fortes indícios de uma ideologia, a da classe invasora, que pretende passar a imagem de boa, salvadora, heróica, “salvando” o povo iraquiano dos “mandamentos” do então líder iraquiano Saddam Hussein, inimigo número um dos EUA na época da foto.

Se buscarmos o ponto áureo da mesma, para onde nosso olhar converge, intencionalmente, veremos que é bem na figura do menino; tal ponto é altamente estratégico, pois o enunciador da foto procurou mostrar a “doçura” da atitude infantil, ao beijar um soldado (sendo que o mesmo atacava, na época, seu país).

A lateral direita superior da foto centraliza toda a ação: a criança, o beijo e o norte-americano. Vemos, aqui, uma construção focalizada, onde as linhas de força (principalmente a iluminação, no presente caso) convergem para o americano e a criança; essa é a atitude a ser promovida pela imagem fotográfica, o ponto de paz entre iraquianos e americanos. Podemos realizar uma contraposição com este ponto luminoso, utilizando a outra figura humana da foto, que é o homem iraquiano, em tons escuros, uma imagem quase em *flo*, pois não é do interesse do nosso enunciador que os olhares dos espectadores focalizem tal figura.

Até a imagem do final de uma parede, no pano de fundo, à esquerda, mostram uma entrada de luz, sendo que a mesma jorra sobre o menino e o soldado. Levando isso a uma interpretação sociocultural, poderíamos concluir que a “frieza” dos tons sépias (mais escuros) do homem iraquiano contrastam-se com a cor clara e “calorosa” do beijo entre menino e americano. Isso pode ser traduzido como uma aparente “afabilidade” dos americanos, que gostam das crianças (quem gosta de

crianças, em nossa cultura, é visto como bom). Não há como não intercalar a música: “O Senhor da Guerra... não gosta de crianças.” (RUSSO, 1992).

Mas o “senhor da guerra”, na presente imagem plástica, não parece ser o americano, pois este beija crianças... Então, o senhor da guerra, aqui, transfigura-se na personalidade de Saddam Hussein, líder iraquiano. A ideologia do enunciador impõe-se sobre a realidade contextual: o país atacado era o Iraque, os atacantes os norte-americanos. Assim sendo, a agência americana que produziu o material fotográfico inverteu os valores reais ao leitor da revista *Veja*, perpassando uma idéia que valorizou a sua nação, os Estados Unidos. Segundo Brandão, “...essa é uma formação discursiva que, em uma formação ideológica específica, determina o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada.” ([19-], p. 38).

Válido seria ainda dizer que essa construção é metonímica, ou seja, vemos apenas partes dos elementos que ali estão, para designar o todo por contigüidade. Esses pequenos pedaços, captados por nosso olhar, mostram um homem não “maltrapilho” (como seria de se esperar de alguém que estivesse sofrendo os horrores da guerra), sorridente, com uma criança amável nos braços, doce, que beija um soldado também sorridente, com expressão carinhosa no rosto; ao fundo, outro ser humano(por não portar uniforme, com certeza é um civil, outro iraquiano), que expressa, pelos olhos, também sorrir. Diga-se ainda que ele parece estar na porta de uma casa, a sua ou da criança da foto; novamente, entra aqui nosso contexto cultural: só recebemos em casa, ou na porta dela, pessoas a quem dedicamos amizade ou respeito. Se a pessoa não nos inspira credibilidade, não abrimos a porta a ela. Mais um índice manipulador e significativo da imagem, mostrando relações amistosas entre iraquianos e americanos.

A postura das figuras humanas da foto, todas de perfil (com exceção do iraquiano, ao fundo), mostra-nos personagens engajados em uma ação; conforme já dito anteriormente, pelos procedimentos geradores de sentido da imagem, ação de “paz” entre dois povos em conflito. O sorriso aberto do iraquiano, opondo-se ao leve sorriso do americano, serve como pista, ao leitor crítico, sobre a espontaneidade da intenção, pois quem sorri, abertamente, exprime até inocência, uma genuína alegria, ao contrário de quem apenas esboça um sorriso, comprimindo levemente os lábios (como o soldado americano). Isso valida nossa intenção no presente estudo, pois queremos dar ao leitor meios de tornar sua leitura crítica, usando, para isso, todas as ferramentas que o objeto de estudo lhe fornecer.

Damos especial valor a um detalhe pequeno, porém significativo: a mão direita da criança, segurando a roupa do adulto iraquiano. Tal gesto demonstra um pouco de medo, pois seguramos aquilo que não queremos perder. Se existisse total confiança entre a criança e o soldado, com certeza a mesma estaria nos braços deste.

Com relação às vestimentas, o que chama a atenção é o branco, inocente, entremeado com dourado, na blusa do menino. O branco é a cor da pureza, da luz, da inocência. Os detalhes dourados nos lembram algumas pinturas do menino Jesus, onde suas roupas têm as duas cores. Simbolicamente, o menino pode ser a ligação entre a paz e o poder (dourado é a cor do poder).

Que belo momento de paz tal imagem denota, se não estivermos preparados, criticamente, para enxergá-la segundo sua conotação exata. Usando os fundamentos de Barthes: “... existe uma conotação cognitiva, cujos significantes são escolhidos, localizados em certas partes do *analagon*.” (1982, p. 23). Cabe ao leitor crítico esmiuçar tal material fotográfico, separar seus elementos geradores de

sentido e analisá-los, segundo seu repertório sócio-cultural e ideológico, chegando a diferentes sentidos, mais coerentes, e não induzidos pelo enunciador. O papel de tal dissertação é auxiliar tal leitor, fornecendo-lhe parâmetros para isso.

3.4 Imagem 04



Figura 5 – Foto publicada na revista *Veja* de 22 set. 1992

Tal imagem, retirada da revista *Veja* no ano de 1992, ocupava as páginas internas da mesma, na seção destinada a assuntos internacionais, ocupando os lados direito e esquerdo (imagem cortada em duas metades). Mostra o então eleito presidente Bill Clinton e dois líderes muçulmanos: o primeiro-ministro de Israel, à

esquerda, Yitzhak Rabin, em um aperto de mãos com o líder palestino Yasser Arafat (à direita) – posição do leitor da revista.

Realizando a análise topológica da mesma, vemos, no plano de fundo, uma parede; no intermediário, o presidente Clinton; no plano de frente, os dois líderes. A posição de Clinton, na foto, é significativa, pois parece, realmente, intermediar o encontro entre dois seres que viviam em guerra, a tão famosa “guerra santa”, onde os Estados Unidos protagonizavam boa parte dessa narrativa bélica, pois ocupavam o território sagrado do Islão. Cabe explicitar que a guerra parecia entre povos árabes, mas o real motivo era a ocupação da Arábia Saudita – e quem eram os invasores? Os norte-americanos, pretextando a busca pela paz aos israelitas e muçulmanos.

Também é de interesse explicitar que Rabin, como primeiro-ministro e líder político, representava ser, na época, quase um embaixador dos EUA junto aos judeus; a maior parte dos republicanos americanos é da religião judaica, sendo Clinton também expoente desse percentual. A culpa da guerra, mesmo recaindo na parte americana, pois eles invadiram o território islâmico, era veiculada, pela imprensa, como sendo de Arafat, líder religioso dos palestinos, que lutava para não ter sua terra ocupada.

A foto não tem sangramento, pois o corpo do ministro Rabin, à esquerda, parece efetuar a moldura da mesma; já do lado direito, o corpo de Arafat não executa a mesma função, entretanto, a mão do presidente Clinton parece preencher o espaço entre o corpo do líder palestino e a borda da foto.

Percebemos, ao olhar a disposição das figuras humanas, a diferença de tamanhos (e não apenas físicos): Clinton parece exceder os outros dois, estando até sua cabeça cortada pela borda superior da fotografia; mais um índice da supremacia

norte-americana no citado conflito. É válido observar que o presidente norte-americano fica bem no ponto áureo da foto, para onde nosso olhar converge em primeiro lugar.

O efeito das cores usadas pelas figuras humanas, nas roupas, também gera sentidos: o escuro das roupas de Clinton e Rabin contra o marrom da túnica de Arafat. Os escuros, aqui, lembram civis, seriedade, austeridade; já o bege e o estilo de roupa do palestino mostram um militar, um comportamento bélico. A unicidade das cores mostra quem está ao lado de quem (Clinton e Rabin). Também a posição corporal nos passa a mesma informação, pois Arafat está ao lado esquerdo de Clinton e Rabin ao lado direito.

Os olhares são outro ponto chave da significação a ser instaurada pelo leitor: os de Rabin e Arafat se cruzam, como se estivessem a estabelecer um diálogo (amistoso ou não); já o de Clinton recai sobre a figura do líder palestino e, pelo apertar de lábios, denota um encorajamento para a ação, como se lançasse, ao líder, culpa pela guerra e pedisse uma atitude de paz. Novamente o grande conciliador, tentando estabelecer uma relação amistosa; aqui entra o discurso ideológico, pois quem fazia a guerra eram os EUA, invadindo terras palestinas. O sorriso de Rabin é camuflado, um meio-sorriso, ao contrário do abrir de lábios do líder palestino, mostrando maior disposição ao diálogo (ao contrário do que era divulgado por toda a imprensa da época).

O estudo da proxêmica, em semelhante imagem, é muito interessante. O presidente americano parece abraçar os outros dois personagens; isso indica um encorajamento para realizar a ação. Até serve como álibi para ele: a guerra era entre eles, cabia-lhe apenas o papel de “reconciliá-los”. O aperto de mãos, que culturalmente poderia indicar uma atitude amigável e pacífica, tem dois pequenos

índices de que não é bem assim: braços dobrados rentes ao corpo significam adesão e mais estendidos significam oposição. Mesmo esticando bem o braço, parece haver um mudo apelo de distância, de Arafat, nesse gesto.

Ao vermos a confluência de todos os olhares (de Clinton e Rabin), voltados em direção a Arafat, percebemos que é como se dependesse apenas dele o acordo de paz. Vale lembrar que a sigla da agência que tirou a foto é norte-americana. Gera, no leitor desatento, a impressão de que eles querem o fim da guerra (os políticos), mas os “guerreiros santos” não.

Todavia, fica ainda um pequeno fragmento da imagem a ser entendido: por que a mão de Clinton não toca a roupa do líder palestino, como seria de se esperar em tal situação? Espalmada, dá a impressão de autoritária, como a de Hitler, só que em posição invertida, deitada. Mostra até uma vontade de segurar a situação com sua própria mão, estar próximo a isso.

Dependendo da leitura feita, o leitor penderá para o lado dos líderes políticos ou do líder religioso; cabe, então, ressaltar que todos esses índices podem auxiliar em uma melhor interpretação.

3.5 Imagem 05

A próxima imagem é do ano de 1985, onde manifestantes iraquianos pedem o fim da violência, usando um mural onde é representado o quadro *Guernica*, do pintor Pablo Picasso:



Figura 6 – Foto publicada na revista *Veja* de 27 nov. 1985

Para podermos entender o contexto de tal mensagem fotográfica, voltemos ao ano de 1985, onde Irã guerreava com o Iraque, tendo por fundo a Guerra Fria entre EUA e União Soviética; foi uma época de grandes acontecimentos mundiais, culminando no escândalo Irã-Contra, onde os EUA, através de um tenente americano, venderam armas, através de Israel, ao Irã, para que ele guerreasse com o Iraque. Nada ficou comprovado contra o então presidente norte-americano Ronald Reagan, mas o caso gerou polêmica.

Seguindo essa época, surge essa reportagem na revista *Veja*, onde iraquianos mostram o painel de *Guernica* ao mundo. Sabemos que tal obra, de Picasso, remete-nos a uma cena de destruição, associada à guerra civil, a qual mostra o orgulho espanhol sendo massacrado. As cores usadas em tal obra, seres

enraivecidos, dor, aflição, a neutralidade de tons (branco e cinza cromáticos) em relação ao preto do fundo, instrumentos de ataques em alguns pedaços de mão, levam-nos ao horror da aniquilação humana. Cabe aqui até uma pequena passagem da História, quando Picasso, ao ser questionado sobre sua obra, que retrata um momento de aflição da Espanha, mas vindo este questionamento da parte de um alemão, cujo país era envolvido no conflito, mostrou o porquê da sua criação. À pergunta (do alemão a Picasso)¹⁵: “A obra é sua?”, ele respondeu: “Não; sua!”

Procedendo uma análise topológica da foto, vemos que não há moldura na mesma, para gerar o sangramento, onde nossa imaginação busca, fora, o que não viu dentro. O pano de fundo superior é formado pelo céu azul, contrariamente ao resto da imagem, tão escura, onde não se distinguem nem os rostos das pessoas. O lado esquerdo inferior é composto por manifestantes iraquianos, em passeata; já o lado direito é tomado pelo painel da obra *Guernica*, passando até uma parte de tal painel para o lado esquerdo. Sendo o lado direito, segundo a nossa cultura, expressão de positividade, ao mostrar tal obra, que retrata uma destruição, desse lado, passa-se a idéia de que isso deve ser combatido, evitado – devemos lutar contra o que “mancha” o bem.

O ponto áureo, para onde converge nosso olhar, é a obra. A mesma parece fazer o intercâmbio entre céu e terra, pois ocupa um pedaço do pano de fundo azul e um pedaço do tom escuro, que ocupa toda a parte inferior. Até a luminária urbana, um poste, que no resto da foto aparece abaixo da borda superior do painel, dentro do mesmo aparece encima, bem no seu centro, como chamando o olhar do leitor para ele (efeito holofote).

¹⁵ Disponível em: <www.paralerepensar.com.br/pablo_picasso.htm> . Acesso em 02 fev. 2005.

Tal reportagem saiu na página esquerda, canto superior, da revista *Veja*. Isso mostra os enunciadores não dando tanta importância à revolta popular dos iraquianos; era uma época de perigo, pois o escândalo da venda ilegal das armas ao Irã, por parte dos americanos, indignava as nações do mundo.

O enquadramento, por ser horizontal, tanto nas imagens dos prédios, ao fundo, como no painel *Guernica*, no plano de frente, dá a conotação negativa, pela posição “deitada” (cidade parada pela guerra, pela destruição), além de provocar, intencionalmente, um afastamento por parte do receptor, que não “mergulha” na imagem.

A escolha da lente objetiva de distância focal longa, deixando as personagens humanas em segundo plano, em tons escuros, faz com que o espectador leve em consideração alguns planos em detrimento de outros. Talvez o olhar menos atento se perca na visão do painel, não dando valor à ação, que é presente na passeata popular contra os horrores da guerra.

Cabe também ressaltar que, ao analisar uma obra, os elementos da mesma constituem-se como “pontos-chave”, para que se realize uma interpretação adequada. O leitor que não souber que quadro é esse (do painel), muito menos sobre o que fala, jamais entenderá a alusão aos horrores da guerra; portanto, as informações contextuais, seguindo um nível sócio-histórico-cultural, são de muita validade na presente análise.

A forma como os seres humanos foram representados, de perfil, sem nitidez, em massa, revela-nos que, embora engajados em uma ação, são amorfos, um todo só, uma aglomeração que não manda, segue apenas junta; é a massificação do humano, o “perder” suas formas, sua individualidade, mais uma vez

comprovado se assemelhado ao painel *Guernica*. O caráter impreciso da localização e focalização favorece a generalização.

O jeito de olhar das pessoas, para frente, sem focalizar um objeto específico, remete-nos à impessoalidade já estudada na composição musical de Renato Russo (ver capítulo 1): “Existe alguém esperando por você...” (1992).

O pronome *alguém* não afere a qualquer pessoa o título de líder, “senhor da guerra”; já o pronome *você* é extremamente generalizador, não diz quem definitivamente, mas um todo, uma coletividade. Portanto, mais uma vez, ao realizarmos a interface do verbal com o não-verbal, validamos a massa, o povo unido, sem distinção. Vemos que a mensagem plástica, com os elementos citados, proporciona uma referencialidade às personagens – personifica-se o verbal estudado.

Outro trecho da composição musical de Renato Russo é bastante significativo nessa imagem: “Pra que exportar comida / se as armas dão mais lucro na exportação?” (1992).

Novamente, o contexto interagindo com o texto; tal manifestação popular foi ocasionada pela venda de armas de forma ilegal, criando imenso alvoroço no Senado norte-americano. Para realizarmos a associação do contexto com a mensagem fotográfica, precisamos lançar mão do nosso repertório cultural, fazendo então a análise correta da imagem.

3.6 Imagens 06 e 07

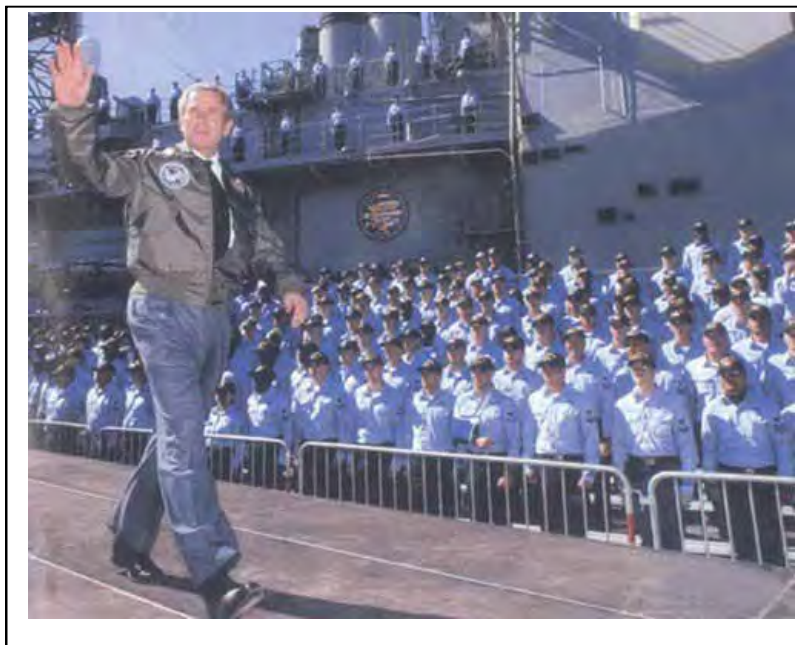


Figura 7 – Foto publicada na revista *Veja* de 19 fev. 2003



Figura 8 – Foto da *American Press* publicada na revista *Veja* de 12 maio 1993

Vamos fazer, aqui, uma análise comparativa de duas imagens, pois representam dois senhores da guerra americanos frente aos seus exércitos. A imagem 06 (figura 7) mostra o presidente George W. Bush frente à Marinha Norte-Americana, no ano de 2003; já a imagem 07 (figura 8), mostra o presidente Clinton, no ano de 1992, frente ao Exército Norte-Americano. As duas situações, contextualizadas através de pesquisas, mostram um país e seu líder envolvidos em confrontos bélicos. Na imagem 06 (figura 7), era a guerra contra o Iraque; na imagem 07 (figura 8), a ocupação dos territórios islâmicos.

A imagem 06, extraída de uma página interna da revista *Veja*, foi veiculada no canto superior esquerdo da mesma, no ano de 2003. Mostra o presidente norte-americano George W. Bush vistoriando a Marinha Norte-Americana.

Em uma análise topológica, vemos a foto sem moldura, parecendo a imagem sangrar através da mesma, denotando uma continuidade. No plano de fundo aparece um pedaço de navio, com silhuetas de oficiais; no plano intermediário aparecem os oficiais da Marinha em posição de submissão ao seu líder máximo; já no plano de frente aparece o presidente americano. Tais planos indicam até uma posição ideológica com relação à foto: o instrumento a ser usado na guerra, o navio; os instrumentais da guerra, os oficiais; o líder da guerra, o senhor da guerra, distante de tudo isso e nem voltado para eles.

O enquadramento da foto, à esquerda, parece aproximar os personagens da mesma do seu leitor. Percebemos o presidente Bush muito próximo a quem o observa, o leitor, enquanto que os oficiais parecem formar uma massa uniforme

atrás do líder. Não há como não diagnosticar uma ideologia em tal posicionamento, pois, ao olhar para a foto, o leitor percebe, imediatamente, quem manda e quem obedece.

O ângulo de tomada da foto, situando nosso olhar no homem em pé, o presidente, confere altura e força ao personagem; parece que ele domina o cenário. No plano de fundo, o navio em tom cinzento, com a silhueta dos oficiais, gera uma analogia ao bom observador: parece um castelo, com seus guardas impassíveis, como estátuas, à espera do seu senhor. No plano intermediário, os oficiais com roupa azul, denotam apenas uma massa uniforme e disciplinada; porém, se partirmos para a conotação, lembraremos que o azul perpassa a idéia de estabilidade, mas também a de distanciamento.

Assim sendo, podemos dizer que estão estáveis em seus uniformes, sérios, em total ordem militar, todavia distantes da guerra, que não foi feita por eles, mas sim pelo senhor da guerra americano; até fisicamente estão distantes dele, que aparece em um nível superior, acima deles, como se imperasse, soberano.

Realizando a interface com o verbal: “Existe alguém esperando por você / pra lutar em seu lugar / já que nessa guerra não é ele quem vai morrer.” (RUSSO, 1992).

Reconhecendo o sentido conotativo de tal período verbal, deduzimos quem vai lutar e quem vai morrer: os oficiais da Marinha. Percebemos na escolha da lente objetiva, para tirar a foto, o uso da distância focal longa, que visa generalizar; isso vai de encontro à cor azul, o “todo” estável, à idéia de massa. Não são rostos, individualidades, mas um aglomerado de seres humanos sob o comando de alguém; justifica-se aqui inferir que esse *alguém* é o senhor da guerra americano.

Explanando sobre a pose do presidente Bush na mensagem fotográfica, podemos dizer que ele está de perfil – isso indica a personagem engajada na ação. Esse é mais um instrumento que valida o discurso do poder, pois ele apenas ordena, quem faz a guerra são os seus oficiais. A maneira como olha em frente, para as câmaras, e não para seus “comandados”, indica autoridade dele com relação a eles; parece afirmar ao mundo o seu poder, olha firme, de frente, exprimindo segurança. Os lábios firmes, sem sorrir, como se não esboçassem desejo de diálogo, mas sim confiança em si e autoritarismo. A mão direita, espalmada, dentro da proxêmica, indica afastamento do seu interlocutor, não desejo de se estabelecer relações de diálogo; estando a mão em um braço estendido, indica uma viva oposição, ou seja, não há diálogo, ele quer a guerra e vai fazê-la.

Até a vestimenta do presidente americano, não terno e gravata, mas sim uma jaqueta, mais esporte, e calça *jeans*, tenta gerar uma aproximação com o leitor da foto, que não cria aquela barreira cultural em achar a pessoa tão distante dele, a nível sócio-econômico-cultural, mas alguém mais acessível; mostra também, por ostentar o símbolo da Marinha Norte-Americana, um total engajamento com os seus “guerreiros”, uma identidade líder e subordinados.

Já a imagem 07 (figura 8) mostra-nos a imagem de outro presidente norte-americano, Bill Clinton, frente aos soldados do Exército Americano; também está ancorada em um contexto bélico, pois mostra um momento em que os EUA ocupavam o território sagrado do Islão.

É uma imagem do ano de 1992, saiu em páginas internas da revista *Veja*, do lado esquerdo, no canto superior da página. Procedendo uma análise topológica, vemos, em um plano de fundo, vegetação; em um plano intermediário, os soldados do Exército; já no plano de frente, o presidente Clinton.

Não há moldura, parecendo haver sangramento, pois os corpos dos soldados são cortados pelos cantos da fotografia. Isso, com certeza, instaura uma leitura centrífuga, que estimula uma construção imaginária complementar: qual será o tamanho desse exército? Que lugar seria esse?

O enquadramento da foto permite um bom efeito de sentido: por ser horizontal, faz com que as imagens menores (no caso, os soldados), fiquem em posição menos importante que o da figura maior – o presidente. Medindo a foto, constatamos que o segmento áureo da mesma é a figura do presidente americano, para onde converge, imediatamente, nosso olhar.

O caráter ideológico da imagem, feita por uma agência americana, AP, indicia a personalidade conciliatória e diplomática de Clinton, que não parece comandar seus soldados, mas sim participar, com eles, da guerra, da tomada de posição. Parece até uma cena cinematográfica, o líder juntando-se aos liderados para que, juntos, alcancem a vitória.

Pela proximidade que a foto estabelece com seu leitor, podemos selecionar inúmeras informações-chave: o estilo de andar do presidente semelhante aos dos soldados, parecendo marchar; os rostos dos soldados americanos, não voltados todos para frente, mas sim para baixo, para o lado, para o próprio presidente, mostrando não um autoritarismo, por parte do mesmo, mas até um “companheirismo”. É uma forma de construção da imagem focalizada, pois todos os pontos parecem apontar para o presidente. Ficamos com a impressão de um país calmo, pacífico e bonzinho, se é liderado por alguém tão diplomata. Além disso, a melhor maneira de se forçar alguém a agir é postar-se junto à pessoa, incitando-a, mas não agindo com ela.

As cores, como informação da mensagem plástica, também são de imensa importância: o uniforme camuflado dos soldados funde-se, quase, à natureza ao redor, gerando, no leitor, uma certa recepção natural do fato, como se ir para a guerra fosse a ação mais corriqueira do mundo; já o líder americano, clássico, formal, em terno e gravata, mostrando seriedade. Não usa preto, mas sim azul-marinho, quebrando a visão negativa que o preto poderia instaurar; já a gravata, em tom verde, quebra a sobriedade, mostrando fé, esperança – é como se ele confiasse nos seus subordinados e nas razões da guerra que enfrentavam no momento.

Percebemos, ainda, Clinton destacando-se do todo, com um comando gestual mais leve, menos ostensivo. O presidente americano andando à frente do exército dá a sensação de direcionamento, ele comanda e imprime o porque e para onde vão as tropas do seu país; pode ser uma forma mais “simpática” de poder aos olhos do leitor, porém não deixa de ser uma posição de comando.

Formas verticais, mostradas em foto, denotam rigidez, firmeza. A pose do presidente, vertical, soberana, mostra segurança na liderança que exerce. O jeito de olhar, não para a frente, mas para o lado, mostra alguém não tão autoritário e sim mais aberto às negociações. Seus braços estendidos, perpendiculares ao corpo, mostram uma forma de adesão, de acordo; novamente a ideologia de um discurso do poder mais aberto às sugestões.

Interagindo o texto de Renato Russo com a imagem: “... que vai comprar a sua juventude / e convencê-lo a vencer / mais uma guerra sem razão.” (1992).

Os soldados americanos são instrumentos do senhor da guerra ao qual obedecem. Não importa se estão jogando fora suas próprias vidas, o relevante é lutar pelo seu país, são coagidos a isso. E, em outro pedaço: “Veja que uniforme lindo fizemos para você.”. (RUSSO, 1992).

Novamente sentimos como se os soldados fossem marionetes, à mercê de um discurso imperioso e manipulador, lutando ao comando de alguém. Logicamente raciocinando: para que seria necessário um uniforme bonito em uma guerra? Parece toda uma infra-estrutura bélica agindo por trás, nos bastidores. Lembra-nos as grandes produções cinematográficas americanas. Há até uma cena, no filme *Rambo*, que o herói americano caminha, como Clinton, junto aos seus soldados, no combate do Vietnã. Metaforiza-se super poderes ao presidente norte-americano nessa analogia.

Enfim: é a imagem de outro “senhor da guerra” americano, entretanto mais ameno, não tão agressivo; guerreou, da mesma forma que seu antecessor o fez e como seu sucessor guerreia até hoje, só que a imagem nos prova que assumia uma posição mais diplomática. Cabe a um bom leitor fazer essa análise.

Sendo assim, concluímos, dessa analogia feita, que a foto é nosso instrumento. Contextualizando-a e ancorando-a em bases concretas de análise, podemos chegar à compreensão do mundo e da nossa semiose com ele. É necessário informar que, em nossa pesquisa, não achamos nenhuma foto do presidente de 1985, Ronald Reagan, à frente dos seus soldados, por isso não realizamos o contraponto nesse ano.

3.7 Imagem 08

Essa imagem é singular, em relação às outras:



Figura 9 – Foto publicada na revista *Veja* de 05 fev. 2003

Tal foto, pertencente ao ano de 2003, foi veiculada nas páginas interiores da revista *Veja*, lado superior esquerdo; ela mostra mulheres iraquianas formando um exército, o qual pertence a outro “senhor da guerra”: Saddam Hussein.

Topologicamente, a foto se quebra em duas partes, direita e esquerda, deixando um corredor, em meio ao exército feminino, que é por onde nosso olhar adentra na mesma. Temos, como pano de fundo, a cidade de Bagdá, e no plano de frente as mulheres, em um exército que parece interminável. Essa noção dimensional se firma ao percebermos que a foto não tem moldura, existe o sangramento, convidando nossa imaginação a concluir sobre o resto da imagem.

O ângulo de tomada da foto, situando o olhar do leitor nas mulheres, na sua disposição militar, enfileiradas, gera o sentido esperado, pois opõe duas idéias: a força da guerra (um exército) e a feminilidade dos soldados desse exército. Sentimos, na mensagem, a resignação das mulheres que, mesmo portando armas, usam as tradicionais roupas muçulmanas, não perdendo seu lado biológico feminino. Uma inovação: apesar de manterem cobertas as cabeças, como ordena sua religião, portam calças compridas. Isso seria impossível em dias normais, pois a mulher muçulmana não usa essa vestimenta; mais uma confirmação da resignação dessas guerreiras, que sacrificam suas convicções e crenças em prol de um senhor da guerra.

Como a construção da imagem é seqüencial, pois nosso olhar caminha como que em Z invertido, indo da esquerda inferior para a direita inferior, para só depois subir, criamos uma leitura ascendente, o que, em nossa cultura, mostra dinamismo, garra, força; tais mulheres perpassam isso ao leitor. Elas crêem em seu país, em seu líder, lutam por ambos, sacrificando-se, se necessário.

Com relação à pose da foto, vemos a verticalidade dos corpos, assim como a frontalidade, indicando um estado ordenado das coisas. Tudo que é vertical, culturalmente, imprime-nos a idéia de força. Os braços, dobrados, até para carregar a arma, mostram, culturalmente, adesão – parecem concordar em estarem ali.

Há duas informações-chave bem importantes para os efeitos de sentido dessa foto fazerem eco no leitor: uma é a presença das armas nas mãos das mulheres, pois as mesmas, pertencentes à crença muçulmana, jamais portariam tal instrumento. Não há como não associar a letra da música de Russo: “Pra que exportar comida / se as armas dão mais lucro na exportação?” (1992).

O que move a guerra são os interesses dos líderes da mesma, sejam políticos ou não; no presente caso, trazer armas, mandar armas, colocá-las nas mãos de seres considerados como o “sexo frágil” é o que menos interessa; interessa defender seu país, seus lucros, suas terras, sua economia.

A outra informação-chave é a faixa a cruzar os corpos das mulheres. Tal faixa contém uma foto do líder Saddam Hussein e, coincidentemente ou não, fica do lado próximo ao coração. Seria uma forma implícita de mostrar que elas concordam com ele? Trazer alguém próximo ao coração é, pelo menos, estimá-lo.

Todavia, aqui entra a poesia de uma foto: junto à faixa, a arma. O amor e a guerra juntos; o poder político, imperioso, soberano, fazendo morada na bomba humana das emoções, o coração. Não há como fugir ao dever: a posição da arma, sobre o coração, mostra quem “ganhou” a disputa. E, lembrando da música: “Que belíssimas cenas de destruição.” (RUSSO, 1992).

Não há como uma guerra conter cenas de beleza; entretanto, pela escolha das personagens para essa narrativa bélica, um exército feminino, entendemos a metáfora da frase. Entretanto, um observador crítico, com certeza, verá, nos olhares femininos, com os olhos presos a um ponto fixo à frente, sem brilho ou vivacidade, apenas resignação. É a obrigação falando mais alto, à qual elas atendem, resignadas e resolutas.

3.8 Imagem 09

Figura 10 – Foto publicada na capa da revista *Veja* de 19 mar. 2003

Essa imagem é do ano de 2003 e foi capa da revista *Veja*. Foi feita no auge da guerra entre Iraque e EUA e nos mostra os dois líderes máximos da guerra de ambos os países: George W Bush e Saddam Hussein.

Das várias entradas desse texto não-verbal, onde os sistemas de sentido se relacionam, apreendemos um aspecto, uma abertura semântica, ou seja, a palavra guerra. Na decodificação do mesmo, verifica-se uma significação plural: todas as guerras possíveis e imaginárias, que vão muito além da guerra armada. É o que provamos quando realizamos a interface do verbal com o não-verbal.

Segundo Barthes: “Em imagens, para entendermos o valor denotativo, basta que saibamos que não precisamos de códigos para a leitura; apesar da imagem não ser real, ela é o analagon perfeito.” (1982, p. 15). No entanto, há um processo de justaposição de signos, que leva o leitor atento à causa profunda, passando a conotar essas mesmas imagens. Na imagem acima, vemos a mensagem conotada, feita para ser lida conforme os desejos do seu enunciador:

Sendo a conotação um sistema que compreende significantes, significados e o processo que une uns aos outros (significação), o que deveria se empreender, primeiramente, para cada sistema seriam os sentidos, desenvolvidos pela sociedade humana, a partir do sistema da linguagem humana. (BARTHES, 1997, p. 97).

A mensagem fotográfica, principalmente sendo de imprensa, é um objeto trabalhado pelo seu enunciador, com fatores capazes de produzir conotação. Entendamos essa significação, analisando topologicamente a foto.

Por ser uma foto de capa, a mesma não possui moldura, pois a dimensão das figuras retratadas é maior do que aquelas existentes no interior da revista. Toda capa tem um valor publicitário para a revista, pois presume-se que, ao olhar para ela, o leitor sinta maior ou menor vontade em comprar a mesma. No caso de tal capa, vista pelo ângulo da publicidade, percebemos que a foto procura “naturalizar”

a representação, pois apresenta traços da própria realidade, procurando fazer com que se esqueça seu caráter construído e escolhido. Como não entender a supremacia do senhor da guerra americano, Bush, ao seu opositor, Saddam, se até na foto o primeiro aparece sobreposto ao segundo?

O ângulo de tomada da foto, denominado *contre-plongée*, mostra o engrandecimento dos personagens retratados; situa nosso olhar, enquanto leitores, às figuras humanas ali retratadas. O ponto áureo, para onde nosso olhar converge, é a figura do senhor da guerra iraquiano.

Também isso revela um ponto interessante: os planos da fotografia. Vemos, no plano de frente, Bush; no plano de fundo, Saddam. Percebemos o uso de objetivas de distância focal longa, as quais jogam com o *fou* e o nítido, esmagando a perspectiva e fazendo representações expressivas. Como a imagem de Saddam está em *fou*, cria-se uma zona privilegiada de atenção, que é a imagem de Bush, mais viva e nítida. Com certeza, isso é mais um índice da ideologia do enunciador da foto, mostrando a supremacia do líder americano.

Selecionando, ainda, as informações-chave presentes na imagem, vemos o olhar, apresentado de forma diversa nos dois homens: o de Bush, parecendo colérico e determinado, voltado para a lateral; o de Saddam, parecendo calculista, voltado para a frente. Ambos os olhares não se cruzam, indiciando o diálogo impossível entre os dois naquele momento.

Outro índice de significação da foto é o charuto que o senhor da guerra iraquiano traz à boca; o mesmo não deixa de ser um símbolo de uma cultura sócio-econômica-política, o socialismo, a qual tem, como ícone, a imagem de Fidel Castro e seu inconfundível charuto. Não podemos olvidar que charutos são sempre ostentados por pessoas de posição social elevada, por mafiosos como *Al Capone*.

Não seria esse um “detalhe” para forçar o público a entender a causa da guerra, vista pela ótica do senhor da guerra americano? Reforça, ainda, a oposição entre capitalismo e socialismo, conotando o sentido da vitória do primeiro (até pela imagem trucada, aproximando artificialmente as duas figuras). Para Barthes: “...a trucagem pode intervir no plano de denotação – utiliza a credibilidade específica da fotografia, para fazer passar, como simplesmente denotada, uma imagem que é fortemente conotada.” (1982, p. 17). Na imagem analisada, o significante é a atitude antagônica entre os dois homens, o distanciamento, a indiferença.

Vemos, assim, uma ancoragem ideológica nessa disposição. Essas duas imagens dirigem o leitor entre os significados do texto, fazendo-o evitar uns e conceber outros. Essa montagem é instigadora, no leitor, do próprio desentendimento entre as figuras. Até a informação das cores usadas, mais quentes ao retratar Bush e mais frias ao mostrar Saddam, mostram uma certa “pendência” do enunciatário para o lado americano. Desse modo, a guerra ultrapassa a desavença entre duas personalidades, duas culturas, dois povos, duas épocas e duas economias. Ela atinge conotações universais, não em termos literários, mas sim como instigação provocada em seus leitores-observadores, que passam a pender para um dos lados do conflito. Cabe ao presente estudo esclarecer o leitor desavisado, para que a significação das fotos midiáticas passe pelo seu crivo crítico, forçando-o a refazer suas leituras de mundo.

Também aqui entra o índice generalizante do verbal, ao ser contraposto ao não-verbal: a universalização do termo “senhor da guerra”. Pode ser tanto um, como outro – nosso olhar, nessa interface, se reposiciona e se amplia.

3.9 Os senhores da guerra: uma comparação analógica



Figura 11 – Foto de Adolph Hitler publicada em *Veja* de 16 abr. 2003



Figura 12 – Foto de Ronald Reagan – 27 nov. 1985



Figura 13 – Foto de Mikhail Gorbachov – nov. 1985

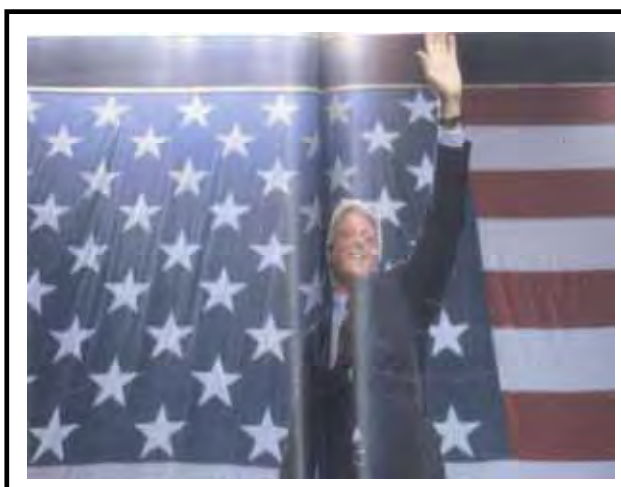


Figura 14 – Foto de Bill Clinton publicada em 11 nov. 1992



Figura 15 – Fotomontagem de George W. Bush publicada em 11 dez. 2002

Procuramos, durante todo esse capítulo da dissertação, contrapor o legível ao visível, para atingir o inteligível subjacente. Partindo do pressuposto que o sema guerra é generalizante, usaremos, nesse estudo analógico das últimas imagens, algumas dicotomias trabalhadas por Roland Barthes (1997): signo: significante X significado e eixo sintagmático/paradigmático.

Sendo o plano dos significantes o da expressão, podemos entender a guerra como uma mesma forma significante, com duas substâncias diferentes (a fônica – o que se diz dela – e a gráfica – como é vista ou representada no texto imagético). A guerra pode ser representada tanto pela imagem de Bush, Saddam, Clinton, Reagan, Gorbachov, Hitler ou mesmo César. Eles são considerados os grandes “senhores da guerra” através da História. A substância de conteúdo (aspectos emotivos/ideológicos) também é a mesma em todas essas imagens: sede pelo poder, dominação, supremacia, o que prova que há um índice generalizante sob esse vocábulo, que se atualiza em cada personagem citada.

Bush não tem a mesma identidade denotativa que Reagan ou Gorbachov; nem de César ou Hitler. Ele é uma individualidade, dentro de uma generalidade: “senhores da guerra”. A letra da música trabalha com uma generalização; os discursos jornalísticos com a individualização, pois precisam ser referenciais.

Na imagem 10 (figura 11) vemos Hitler, um grande senhor da guerra mostrado pela História da humanidade. A foto é toda em preto e branco e saiu ocupando quase a totalidade da página da revista *Veja*, do lado direito. A reportagem era sobre grandes vultos que fizeram guerras no nosso mundo e tinha, além dele, em outras páginas, outros exemplos (em virtude do conflito entre Iraque e EUA). É uma reportagem do ano de 2003.

Nela vemos, no plano de fundo, um monumento de uma cidade; no plano de frente, Hitler, em uma posição de comando, com o braço estendido na posição que o consagrou: comando e autoritarismo. Pela trucagem feita na foto pelo seu enunciador, vemos sua mão estendida acima do monumento, como se ele reinasse, soberano, sobre tudo. Sente-se que, sob seu braço, quer esmagar quem a ele se opuser. Mãos e braços estendidos, segundo a proxêmica, conotam uma viva oposição. A cor da foto não dá espaço aos sentimentos, gera a conotação de frieza.

Até pela expressão fisionômica, boca cerrada, semblante fechado, sisudo, mostra que seu desejo é mandar e ser obedecido; sua posição corporal, de perfil, gera o sentido de que está engajado em uma ação (a guerra); suas roupas, em estilo militar, com o símbolo do nazismo em seu braço direito, demonstram a “causa” pela qual ele guerreia. Ele, onipresente, acima da cidade. Não há como não intercalar com o verbal: “Já não teremos problemas com a superpopulação.” (RUSSO, 1992).

Mais uma vez o texto literário generaliza a mesma letra para situações diversas: quem não teria problemas seria Hitler, referencializado pelo imagético da *Veja*; também ele pode ser identificado como um “Senhor da Guerra”, no gesto que o imortalizou: o braço estendido horizontalmente e a mão espalmada para frente.

A palavra guerra, presente no texto literário, generaliza e, portanto, não se refere a apenas uma guerra entre duas nações. É a guerra do cotidiano, das grandes disputas, contra a ignorância etc. Já o significado dela, no texto jornalístico, é mediatizado por seu significante – há o fenômeno de isologia, onde a língua “cola” significante e significado. A palavra guerra é trocada pela idéia. Segundo Barthes, “... significante e significado coexistem, transmigram do texto para a vida do leitor.” (1997, p. 35). A significação (passagem para a realidade) é o que faz essa leitura ser

uma experiência concreta. O processo de significação atualiza a letra da música, pois cada guerra tem seu tempo /espaço /personagens próprios.

As imagens 11 e 12 (figuras 12 e 13) mostram dois outros “senhores da guerra” analisados nessa dissertação: Reagan e Gorbachov. O primeiro, líder americano em 1985; o segundo, líder soviético na mesma época. Eram os senhores da Guerra Fria, que atemorizava o mundo. As duas fotografias foram tiradas no auge da Guerra Fria entre as duas nações chefiadas pelos presidentes representados no imagético; a revista utilizou tais fotos como “chamadas” para as reportagens sobre guerra que saíam nas suas páginas internas.

Analisando topologicamente as imagens, vemos, na imagem 11 (figura 12), no plano da frente, o presidente Reagan, em uma posição que nos remete a uma irritação; já no plano de fundo, vemos as paredes de um local (foi uma foto tirada em um momento profissional dele, parece uma imagem oficial, ele não está em um momento de lazer).

A sobriedade do terno escuro, “quebrado” pelo vermelho da gravata (a cor da guerra, determinada pelo contexto informacional), mostra-nos a escuridão, o desconhecido (pois o preto nos remete, simbolicamente, a essa idéia) *versus* a atitude: guerrear; a roupa é apropriada ao momento bélico enfrentado pelos EUA. Percebemos ainda, nos olhos semicerrados e no aperto dos lábios, uma posição irritada, conotamos uma autoridade, que se firma ao vermos os braços cruzados, indicando uma espera de ação. Parece um senhor da guerra onipotente, o qual todos devem obedecer. Ele não participa da ação, mas leva seus comandados a agirem por ele: “Existe alguém esperando por você...pra lutar em seu lugar.” (RUSSO, 1992).

Já na imagem 12 (figura 13), vemos o líder soviético Gorbachov. No plano de frente, apenas sua figura, ocupando quase todo o espaço da foto. No plano de fundo, pessoas da sua nação (percebemos pela vestimenta). Não está em um lugar fechado, mas sim ao ar livre. Isso parece até se contrapor à imagem do líder americano, pois este estava fechado, em gabinete, expelindo dali suas ordens; já esse, da imagem 12, está junto ao povo. Ideologicamente, pessoas podem “achar” a atitude do senhor da guerra soviético mais amena.

A roupa de Gorbachov, toda em preto, também perpassa a idéia de sobriedade, apesar de não ser tão formal como a do presidente americano (pois a dele era um terno, enquanto que a do soviético é um sobretudo). Um índice interessante de tal imagem é o chapéu ostentado por ele; nas imagens divulgadas via cinema pelo mundo, todos os mafiosos da linguagem cinematográfica usam chapéus desse modelo (vide o filme *O poderoso chefão*). É interessante, a uma boa leitura, fazer constar esse detalhe: seria uma forma de associar alguma atitude não tão correta ao presidente soviético?

Ainda nos norteando pelas leis da proxêmica, a posição das mãos é de interesse à significação da imagem: mão estendida, o braço dobrado, próximo ao corpo, significa uma disposição a um acordo. Como a reportagem era sobre o final da guerra fria, seria uma forma de mostrar ao público leitor a disposição de tal líder mundial de buscar a paz? Até o semblante do rosto, mais ameno, mais sorridente, mostram um ser humano mais simpático (ao contrário do líder americano da imagem anterior). Entretanto, estrategicamente, fica a imagem do chapéu, índice “mafioso”, a confundir a cabeça do pobre leitor. Contrapondo toda a postura corporal, expressões e gestos, ao índice “incriminador”, chegaremos a uma conclusão sensata. Assim

deve proceder todo bom leitor de imagens midiáticas: analisando os pormenores das mesmas, com criticidade, não se é enganado pelo poder da mídia.

Chegamos, então, à imagem 13 (figura 14). É datada do ano de 1992, mostrando o então eleito presidente Bill Clinton frente à bandeira norte-americana. Temos, no plano de frente, apenas o presidente, centralizado na imagem. Ao fundo, vemos apenas a bandeira, sendo que há sangramento da imagem, sem moldura, como se a bandeira, ou a nação, se expandisse a olhos vistos.

Relembrando: os EUA, na época da foto, enfrentavam uma guerra com os países islâmicos – saiu do poder George Bush (pai do atual presidente dos EUA), o qual ostentava uma postura hostil e firme com relação à ocupação do território sagrado do Islão e entrava Clinton (que foi, pela História, um presidente mais diplomata, mais conciliador). Era uma época de expectativa, pois toda a Nação Americana esperava o próximo passo do seu líder máximo.

A posição de Clinton, na foto, mostra quase um *popstar*: o foco de luz, vindo do alto da mesma, parece um holofote, a iluminar um artista em um palco. Parece centralizar a ação no personagem da foto. Até pelo uso da lente objetiva, aproximando o leitor do personagem retratado – isso denota uma precisão, um desejo de se mostrar algo, uma intencionalidade da parte do enunciatário. A postura, em pé, do presidente, também visa passar, ao leitor, um equilíbrio, uma sensação positiva.

Partindo do geral para as particularidades, vemos o terno do presidente, não em preto, mas em azul marinho, quebrando um pouco a sobriedade dos anteriores. A camisa por baixo, não em branco, mas em azul-claro, buscando até uma simbiose com a cor da bandeira norte-americana (na parte das estrelas, os estados americanos), sendo também tal cor o símbolo do equilíbrio. Pelo fato do

corpo do presidente aparecer apenas na parte da bandeira onde se localizam as estrelas, no meio da “massa” estelar, indica uma interatividade – o presidente junto ao seu povo, aos estados, à população norte-americana. A sensação de listras já denota uma rigidez; em virtude disso, a parte listrada da bandeira fica em menor proporção na foto.

O jeito do presidente olhar para frente, sem medo de encarar o espectador da foto, mostra a disposição de se estabelecer com o mesmo uma relação interpessoal, um desejo de diálogo. Entretanto, a posição de frente, estabelece um personagem fora da ação; ele está fora da guerra que se trava, mas aberto ao diálogo. É uma boa postura para um senhor da guerra: o comando da mesma, porém não o envolvimento. O braço direito estendido, com a mão espalmada, como a acenar para alguém, mostra uma acessibilidade, alguém disposto ao diálogo, todavia, ao mesmo tempo, um distanciamento: eu aqui, eles lá. Ele, pela foto, é o ponto maior, para onde convergem todos os olhares; é a estrela a nortear a nação. Passa, pela imagem, uma auto-confiança ao povo americano; como não intercalar a música de Renato Russo: “... lembre-se sempre que Deus está do lado de quem vai vencer...” (1992).

Foi um líder positivo, carismático, diplomata; um ídolo, bem nos moldes cinematográficos, do estilo que os americanos cultuam e adoram. É uma outra versão do “senhor da guerra”, mas não deixa de também representar esse vocábulo.

Enfim chegamos à última imagem da presente análise (figura 15). É uma capa da revista *Veja* (2002), mostrando o atual presidente norte-americano em uma foto montada. Em um momento onde os EUA disputavam, bravamente, com o Iraque, deixando o mundo em alvoroço, tal mensagem plástica merece nossa atenção detalhada.

Nessa imagem, Bush aparece representando César (o “senhor da guerra” histórico, o líder supremo romano). Até os traços do seu rosto mostram uma pessoa não disposta a ouvir, mas sim a ordenar. Foi uma imagem que ocupou toda a capa da revista *Veja*, mostrada bem próxima ao leitor.

Vemos, em sua cabeça, folhas douradas e não verdes – mostrando a supremacia do seu poderio econômico. No emblema, estampado no peito, a águia (símbolo da sagacidade, esplendor), carregando folhas, que também são louros, como as da cabeça (que podem ser paz, glória ou sucesso) e flechas (invasão, domínio, penetração). O manto indica supremacia, vestimenta dos poderosos, soberania – o tom vermelho indica o fervor de suas ambições, é a cor de Marte, deus da guerra. A postura corporal, de perfil, mostra o personagem engajado em uma ação; mãos cerradas definem uma detenção do poder. Como não abarcar, nessa idéia, o significado da guerra, que é a sua representação psíquica? Não importa o indivíduo ou o meio, ela traz a idéia de sofrimento, supremacia de um sobre o outro, onipotência, ganância, egoísmo; como lemos na própria música: “Existe alguém esperando por você/ que vai comprar a sua juventude/ e convencê-lo a vencer/ mais uma guerra sem razão.” (RUSSO, 1992).

Cabe ainda, a nossa análise, fazer uma incursão pelo eixo paradigmático/sintagmático, pois, para Barthes, “...fora do discurso (plano sintagmático), as unidades que têm entre si algo de comum associam-se na memória e assim se formam grupos em que reinam diversas relações.” (1997, p. 64).

Assim sendo, vemos na expressão “senhor da guerra” muitas associações: personagens, tempo e espaço – Bush e Saddam, 2003, Iraque; Clinton e Arafat, 1992, Palestina; Reagan e Gorbachov, 1985; Hitler, Alemanha, 1945; César, Antigüidade, Roma. O eixo paradigmático pode ser definido por Bush,

Saddam, Clinton, Arafat, Reagan, Gorbachov, Hitler e César; já o eixo das combinações pode ser definido pelo espaço onde eles atuaram, mais o tempo em que o fato aconteceu, além da posição que assumiram dentro da “narrativa” da guerra: protagonistas, antagonistas, anti-heróis etc. Ao usarmos os dois eixos, damos referencialidade ao verbal através do não-verbal.

A visão final da imagem também obedece a uma escolha paradigmática e a uma montagem sintagmática. César e Bush, na imagem 14 (figura 15), se identificam pelo uso dos mesmos elementos de vestuário que remetem à idéia de César, líder romano. Os louros eram, na antiga Roma, símbolos da vitória. A armadura representa o homem em batalha de guerra. O emblema que traz no peito, a águia, faz referência ao símbolo dos EUA. Esse emblema está incrustado na armadura, formando uma simbiose de tempos e espaços diferentes. O manto também remete a essa simbiose – símbolo do poder americano e da civilização romana.

Essa seleção e essa combinatória é que formam a relação ideológica montada intencionalmente pelo enunciador, a fim de produzir o efeito de sentido esperado. Desse modo, o enunciador desses textos espera que seu enunciatário tenha um conhecimento compartilhado com o seu e reconheça a intencionalidade da escolha dos elementos e da montagem feita. Isso prova que o enunciador pretende que seu enunciatário saiba decodificar a trama de significação montada no texto enunciado.

Portanto, o enunciado midiático se dirige a um sujeito ideologicamente pensado pelo enunciador, no momento de sua produção. Toda foto de imprensa é trabalhada segundo essa intencionalidade; não é qualquer leitor que fará essa identificação, mas sim o público alvo, leitor da revista *Veja*, o qual o enunciador

acredita ser capaz de reconhecer esses significantes, ali deixados como pistas. Contrapondo tais imagens ao texto literário, verbal, representado pela música, acreditamos, com a presente dissertação, deixarmos instrumentos para que o leitor crítico chegue aos significados que a análise correta e científica o levará.

Entendemos, todavia, que a leitura é uma atividade múltipla; as leituras aqui realizadas não têm a ambição de serem as mais corretas e nem as únicas, mas sim possuem teor científico: são resultantes de um detalhado estudo e deixam-se conduzir pelas mais puras normas de análise discursiva existentes. Quiçá sirvam como material de apoio a futuros curiosos, os quais verão no discurso sincrético uma forma eficiente de se percorrer as trilhas condutoras de sentido de um texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*
Guimarães Rosa

Pertencendo o presente estudo à área de Comunicação, vimos que a função da representação (a qual remete ao referente ou ao contexto) é altamente significativa, pois ela norteará as trilhas de compreensão dos textos estudados.

Percebemos ainda que tal função mostra que o destinador e o destinatário já não podem ser retratados como abstrações, pois são sujeitos inseridos, cada qual, em seu próprio discurso.

Uniram-se, aqui, as duas pontas da dissertação: texto e contexto – o último vai validar a significação do primeiro. Não podemos olvidar que trabalhamos com dois tipos de texto: verbal e não-verbal. Para conseguirmos realizar o entrelaçamento de ambos, tivemos que explorar o contexto situacional de cada um deles; novamente, aqui, a menção ao referente, definição dada por Jakobson (apud GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 82) ao contexto – ele é necessário à explicitação da mensagem.

Também o fato de extrairmos um sema contextual dos textos lidos, que foi a palavra guerra, demonstra o quanto foi importante trabalharmos unindo esses dois vértices: o texto inseriu, em nosso trabalho, o contexto.

É válido ainda lembrar que, para podermos ler um texto, temos que possuir a capacidade de apreender a sua imagem escrita e a competência para

realizar imagens mentais adequadas àquilo que o texto sugere. Como utilizamos textos não-verbais midiáticos, tivemos que desvendar e desconstruir as imagens do mundo sugeridas pela revista *Veja*, introjetando-as para nosso repertório estético, ideológico e cultural, saindo do enclausuramento do mundo fabricado pelo seu enunciador e realizando nossa própria análise crítica.

Inferimos, da pesquisa feita, o quanto a guerra e a história se entrelaçam, se repetem; nesse estudo, verbal e não-verbal fundiram-se, literário e referencial confrontaram-se e, na atualização do primeiro pelo segundo, aliaram-se. Vimos a imagem, na sua conotação, chegando ao artístico. Registramos, aqui, que tal análise foi baseada em fundamentos teóricos e científicos, pois não se pode fugir do texto, onde se estabeleceu uma simbiose entre o verbal e o não-verbal, advindo daí a comprovação que este atualiza aquele.

Não se pode deixar de mencionar o fato da linguagem ser uma representação. Quem produziu os textos, o enunciador dos mesmos, sejam verbais ou não-verbais, partiu do factual, para produzir o representado (que é a linguagem); porém existe, nesse campo de compreensão, o sentido inverso, que é o lado do leitor de tais textos, o enunciatário, o qual entra no discurso, primeiramente, para depois chegar ao factual. Comprova-se, aqui, a relação dialética entre discurso e factual.

É interessante acrescentar que as fotos estudadas representam uma forma de manipulação ideológica implícita, pois desde o começo desse estudo procuramos deixar clara, ao leitor, nossa opinião sobre a maneira que a revista *Veja* atinge (ou visa atingir) seu público.

Inferire-se ainda, seguindo a presente pesquisa, que a troca comunicacional tem, como conseqüência, o alargamento de horizontes que

delimitam a experiência vivida pelos interlocutores, o mundo de referência do sentido compartilhado. Aqui se encerra mais um objetivo traçado no início do nosso texto, que foi deixar parâmetros para uma leitura crítica de textos, que não usasse subjetividade, mas sim parâmetros objetivos e científicos, os quais possam servir como instrumental em futuras pesquisas e análises.

Em suma: os textos estudados agiram sobre a mente dos leitores, mostrando a ligação imanente entre texto e contexto; não há como esquecer a presença do segundo, para entender o primeiro. Portanto, texto e contexto, dentro da interação comunicacional, mostraram o processo de leitura mesclado com a produção, circulação e consumo de sentidos – um bom leitor, crítico, será sujeito de sua análise se apreender os efeitos de sentido, ampliando sua expectativa de leitura, codificando todo texto como plural e portador de numerosos e ilimitáveis feixes de sentido.

Se, por diferentes vezes, nosso estudo prescindiu da leitura, fechemos o mesmo com as palavras de Jouve: “A leitura é uma prática frutuosa da qual o sujeito sai transformado.” (2002, p. 138) e de Chartier: “Até o infinito, não. Ler, leitura, essas palavras armam ciladas. Existe algo mais universal?” (1999, p. 91).

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, R. **Arte & percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 8. ed. São Paulo: Pioneira, 1994.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**. São Paulo: Letra Livre, 2000.
- BARROS, Diana L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 19-.
- BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- CHASTEL, André. **Gestos de linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- COMUNICAÇÃO não verbal: comunicação proxêmica. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/lugares/naoverbal/proxemica.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2005.
- DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECO, U. **Leitura do texto literário**: lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários. Lisboa: Editorial Proença, 1983.
- FONTOURA, Alexandre; MEDINA, Silvia. **A voz de uma geração**. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/inter/musicali/especiais/renatorusso/>>. Acesso em: 05 jan. 2005.
- FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.
- GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GREIMAS, A. J. **Pratiques et langages gestuels**. Paris: Didier: Larousse, 1968.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUERRA da Secessão. Disponível em: <http://www.jboline.terra.com.br>. Acesso em: 05 jan. 2005.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, W. **O ato da leitura**. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 2 v.

JACKS, N. Pesquisa de recepção. In: SOUZA, M. V. **Sujeito**: o lado oculto do receptor. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 153.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

LEGIÃO Urbana. Disponível em: <<http://www.legiaourbana.com.br>>. Acesso em: 01 fev. 2005.

LINGUAGEM e gestualidade. Disponível em: <<http://silvatext.esmartdesign.com.br>>. Acesso em 02 fev. 2005.

NEWSWEEK. v. 144, n. 25, 20 dec. 2004.

PABLO Picasso. Disponível em: <www.paralerepensar.com.br/pablo_picasso.htm>. Acesso em: 02 fev. 2005.

PINTO, M. J. **Comunicação e discurso**. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002.

REVISTA IMPRENSA. n. 195, out. 2004.

RUSSO, Renato. Canção do senhor da guerra. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIAO URBANA. **Música para Acampamentos**. 1992. 1 CD.

SPTIZER, L. **Études de style**. Paris: Gallimard, 1970.

VEJA. São Paulo: Abril, 20 nov. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril, 27 nov. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril, nov. 1985.

VEJA. São Paulo: Abril, 11 nov. 1992.

VEJA. São Paulo: Abril, 22 set. 1992.

VEJA. São Paulo: Abril, 12 maio 1993.

VEJA. São Paulo: Abril, 11 dez. 2002.

VEJA. São Paulo: Abril, 16 abr. 2003.

VEJA. São Paulo: Abril, 19 mar. 2003.

VEJA. São Paulo: Abril, 05 fev. 2003

VEJA. São Paulo: Abril, 19 fev. 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIRRE, Jesus Maria. **De la práctica periodística a la investigación comunicacional**. Caracas: Fondo de Publicaciones Fundación Polar: UCAB, 1996.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6024**: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6027**: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6028**: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. Paris: PUF, 1957.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, Roberto Menna. **Criatividade em propaganda**. São Paulo: Summus, 1982.

BELLUZZO, Regina C. B.; FERES, Glória G. **Diretrizes para a padronização de trabalhos acadêmicos na graduação**. Bauru: FIB, 2002.

BENJAMIM, W. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DE FLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação em massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DELEUZE, G. Recapitulação das imagens e dos signos. In: **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.

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

DUBOIS, F. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, U. Significação e comunicação. In: **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FAUSTO NETO, A. A deflagração do sentido: estratégias de produção e de captura da recepção. In: SOUZA, M. W. **Sujeito: o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 190-220.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

FLOCH, J. M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris: Hadès-Benhamins, 1985.

FLOCH, J. M. **Sémiotique, marketing et communication**. Paris: PUF, 1995.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1983.

GADET, F.; TAK, T. (Org.). **Análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 1997.

GALDEMAN, Claude. **O olhar no texto: imagem e escritura do Quatrocento ao século XX**. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.

GREIMAS, A. J. **Du sens**. Paris: Seuil, 1970.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia: a organização da cor informação no jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2001.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAUSS, H. R. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Madrid: Taurus, 1986.

- KOCH, I.G. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê, 2002.
- MACHADO, A. **A ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes: Ed. da Unicamp, 1989.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MORAES, Dênis de. **O concreto e o virtual**: mídia, cultura e tecnologia. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.
- NÖTH, W.; SANTAELLA, L. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC, 2002.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Unicamp, 1988.
- PERUZZOLO, A. C. **Elementos da semiótica da comunicação**: quando aprender é fazer. Bauru: EDUSC, 2004.
- PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto: 2004.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura**. Lisboa: Presença, 1993.
- SALZEDAS, N. A. M. **Uma leitura do ver**: do visível ao legível. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. Três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imerso. **Revista Líbero**, São Paulo, v. 5, n. 9-10, p. 30-39, 2002.
- TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.