

EUA X IRAQUE: UMA HISTÓRIA CONTADA EM QUADRINHOS

Alice Rosália Cattelan¹
 João Carlos Cattelan
 Keli Cristina Theobald
 Mirian Schröder

CATTELAN, A. R.; CARRELAN, J. C.; THEOBALD, K. C.; SCHRÖDER, M. EUA X Iraque: uma história contada em quadrinhos. *Akrópolis*, 13(4): 183-192, 2005.

RESUMO: De uma forma muito intensa, o mundo se vale da produção de imagens: mostrar-se se tornou uma atividade crucial para a sociedade moderna. As imagens, porém, na ânsia de fazer ver, mostram a mentalidade de um grupo e de uma época. Valendo-se de um conjunto de charges publicadas pela Folha de São Paulo, este texto objetiva verificar o discurso produzido nelas e a forma de representação que constroem com relação à invasão do Iraque pelos EUA, tendo como pano de fundo a afirmação de Bush de que Saddam estaria construindo armas de destruição em massa.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Cultura. Mentalidade. Discurso.

U.S.A. X IRAQ: A COUNTED CARTOON HISTORY

ABSTRACT: In a very intense way, the world is been worth of the production of images: to be shown turned a crucial activity for the modern society. The images, however, in the anguish of doing to see, they show the mentality of a group and of a time. Being been worth of a group of political cartoons published by the Folha de São Paulo, this text want to verify the discourse produced in them and the representation form that build regarding the invasion of Iraq for the USA, using the background Bush's statement that Saddam would be building destruction weapons in mass.

KEY-WORDS: Image. Culture. Mentality. Discourse.

Se o mundo não fosse a princípio meu devaneio, então o meu ser seria imediatamente encerrado em suas representações, sempre contemporâneo e escravo de suas sensações (BACHELARD, 2001, p.169).

E às vezes vem um grande verso, um verso carregado de tamanha dor ou de tamanho pensamento que o leitor – o leitor solitário – murmura: e nesse dia a leitura não seguirá adiante (BACHELARD, 2001, p.260).

INTRODUÇÃO

O Olho que Vê

Dizer que entre o homem e o animal há um fosso, já que, de um lado, estariam a razão e a capacidade simbólica, e, do outro, a irracionalidade e a sinalidade, é afirmar o óbvio, já que a definição do ser humano como *homo sapiens* é milenar. O homem poderia atravessar o sensível e fazer descobertas que o remeteriam ao sentido do mundo, aproximando-se de Deus. O homem teria um terceiro olho: o da razão.

Contra a Idade Média, caracterizada pelas trevas, metáfora da renúncia ao saber, o renascimento e o antropocentrismo apareciam como a possibilidade do ressurgimento do homem pensante, ser simbólico capaz de ir além do decalque analógico. Ao homem, caberia atravessar o mundo fenomenológico e estabelecer causas, conseqüências, leis, ordens e princípios. O homem se torna a fonte do saber e do poder. Estando certos alguns autores, essa sociedade

estaria em vias de se transmutar em outra, do olhar carnal e sensorio: não mais o olho que descobre, mas aquele que vê. E se contenta com isto.

Pela televisão a autoridade está na própria visão, é a autoridade da imagem. Não importa que as imagens possam enganar mais ainda do que as palavras, como veremos logo adiante. O fato é que o olho acredita naquilo que vê; e, portanto, a autoridade cognitiva mais acreditada se torna a realidade vista. Aquilo que se vê aparece como 'real', implicando simultaneamente a aparência de ser verdadeiro (SARTORI, 2001, p.56).

O autor fala de televisão, mas depois expande o pleito para as imagens. Contra uma sociedade que eleva o homem a leitor do universo, crendo-o capaz de descobertas que ultrapassam o sensual, eleva-se uma sociedade que poria no olho físico a dimensão do conhecimento. Basta que o olho veja para que acredite: São Tomé estaria dominando a cognição humana. A imagem seria auto-suficiente e diria tudo que é preciso dizer.

Renúncia à intelecção, a conduta exigiria a renúncia ao verbal; já que a imagem é auto-suficiente, para que o comentário? Exemplo ocorreu no *Programa do Jô*, quando se mostraram episódios do Galvão narrando jogos do Brasil, em 2002, e se ridicularizou o fato de ele dizer o que todos viam. Defendia-se um silenciamento do locutor frente à imagem. Ao homem, o silêncio: capacidade locutiva da imagem. Esta atitude estaria fazendo desaparecer o *homo sapiens*, dotado de capacidade simbólica. Se Sartori (2001, p.22) estiver

¹ Os autores pertencem ao grupo de pesquisa **Mácula**, da Unioeste, cadastrado junto ao CNPq. Endereço: Av. Írio Jacob Welp, 187, Jardim Ana Paula, Marechal Cândido Rondon, Pr., CEP 85.960-000.

certo, estar-se-ia criando uma outra “relação entre o ver e o entender”. O novo homem estaria renunciando à capacidade de entender, bastando-lhe ver.

Sartori é como certos políticos: não se pode votar neles, mas devam ser ouvidos. A tese de que o homem renunciaria ao sentido parece radical, mas não se deve deixar de buscar compreendê-la. Para Barthes (1990, p.166), “O sentido engana o homem: mesmo quando quer criar o não-sentido ou o sem-sentido, o homem acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do sem-sentido”. Mas Sartori é inquietante, porque, se o homem renuncia à reflexão, abre-se para a subliminaridade presente em imagens, passando a ser porta-voz de valores que em nada o beneficiam ou ao bem comum.

Deve-se levar a sério a tese de que “o vídeo está transformando o *homo sapiens* produzido pela cultura escrita em um *homo videns*” (Sartori, 2001, p.7), buscando saberes que possam penetrar nesses descaminhos, fazendo-os menos herméticos. Trata-se de perceber, com Certeau (1999, p.48), que “Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nova sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade pela sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olhar e da pulsão de ler” e que é necessário fazer-lhe frente, não para eliminá-la, mas para contribuir para que uma sociedade do olhar não substitua a outra, ou, pelo menos, que possam conviver, sendo um olho conduzido pelo outro: intelectual. Ou que não se renuncie a este último.

Talvez, um exemplo venha a calhar: dada a campanha da seleção brasileira nas eliminatórias de 2002, a Globo tentava se desvencilhar de uma exclusividade que custou milhões de dólares. Mas, a seleção foi passando de jogo a jogo e a rede explorou como nunca a imagem dos jogadores e do técnico, levando o programa *Casseta e Planeta* a satirizar a cobertura com um dos “repórteres” indo entrevistar “o fenômeno” no WC. Talvez a ênfase massiva dada à copa e à seleção tenha criado o clima de euforia que se instalou na conquista do penta. Para além da suposta crença na seleção, que se afirmava sempre ter existido, estava a necessidade de fazer a imagem render e poder exorcizar as ameaças de prejuízos. Há que se perceber que, nesse caso, “o dever de ‘mostrar’ gera, em seguida, o desejo ou a exigência de ‘mostrar-se’” (Sartori, 2001, p.69).

Para o italiano (2001, p.69), a avalanche de imagens que açambarca o homem no cotidiano tem um poder “antropogenético”, criando “um novo *antropos*, um outro ser humano”; ela seria uma *paidèia*, formando um novo homem, caracterizado pela perda da abstração e pela renúncia a entender as imagens: autônomas. A tese é forte para ser assumida, mas digna de ser ouvida. A sociedade do

olho intelectual seria substituída pela do olho sensual? Trata-se de ouvir também Darnton (1990, p.16): “Reconheço que às vezes me sinto tentado a vê-los (os donos dos meios de comunicação) como uma nova estirpe de legisladores secretos do mundo, os mágicos que mexem os pauzinhos numa época em que a própria comunicação – a venda de mensagens, a escolha presidencial – aparece como o principal componente da vida pública”.

Uma Mancha

Assuma-se que outra formação de homem estaria ocorrendo, levando-o a ver sem entender, sem realizar abstrações e perceber a simbolização usada. Se essa atitude é assumida como tese, não é suficiente que seja constatada, mas que se busque atingir o processo de feitura do texto imagético, disponibilizando uma ferramenta para desenredo. Sartori (2001) vem de novo a calhar. Ele afirma à página 71 que “o visível nos aprisiona no visível. Para o homem diante da televisão² é suficiente o que vê, e aquilo que não é visto não existe. Tal amputação é colossal. E se torna ainda pior pelo motivo e pela forma com que a televisão escolhe *aquele detalhe visível*, entre centenas ou milhares de outros eventos igualmente dignos de consideração” (grifos do autor).

Dado que a imagem é construída a partir de elementos objetivos, ela pode passar a impressão de que o visível coincide com a realidade. A imagem alcança, assim, uma função de naturalização, fazendo “o mundo descontínuo dos símbolos mergulhar na história da cena denotada como em um banho lustral de inocência” (Barthes, 1990, p. 41). Simulação, a imagem é só a escolha de um “detalhe visível”. Como no texto verbal, a imagem preenche a mancha por meio da escolha e da seleção.

Discutindo o que distingue a fotografia de outras imagens, Barthes (1990) afirma que a primeira é um ato analógico, copiativo e decalador e as outras são digitais, já que resultam da atividade de seleção que fará parte do visível. Embora relacione maneiras de o produtor interferir sobre a forma da imagem fotográfica, a tese é mantida. Poder-se-ia perguntar sobre as razões de um fotógrafo se mover, fazendo entrar em foco certos aspectos do fundo exotópico. Esta é também uma forma de digitalização. Mas, retenha-se a tese: as imagens se caracterizam pela escolha digital e pela seleção.

Cada elemento de uma imagem não é gratuito: cor, espaço, tamanho, proporção, luz, ângulo, densidade, ranhura denunciam um processo seletivo; paradigmático, no sentido de que, onde um elemento se encontra, outros poderiam estar, não produzindo o mesmo efeito de sentido. Cálculo consciente ou inconsciente, pouco interessa: o rastro está lá e, como tal, denuncia uma opção com vistas a um objetivo.

Barthes (1990) propõe um elo entre a geometria

²Talvez se deva dizer que onde o autor fala em televisão, aqui, está-se pensando nas imagens em geral, já que se entende que, em essência, não há diferença entre os dois processos.

³Barthes (Id., p. 38s) diferencia *lexia*, léxico e conotadores. Uma *lexia* é uma imagem, que não se lê anarquicamente, mas por referência a um “saber prático, nacional, cultural, estético”. O léxico “é uma parte do plano simbólico que corresponde a um conjunto de práticas e de técnicas; uma imagem polissêmica agenciaria mais de um léxico concomitante, já que moveria mais de um saber em sua leitura. Conotadores são os significantes que constituem a textualidade e trazem embutidos significados ideológicos, efeitos de sentido culturais. Ao conjunto desses conotadores, Barthes chama de uma retórica. Assim, um sistema semiótico tem uma retórica, isto é, um conjunto de conotadores (o sonho, a pintura, a charge, o desenho são exemplos de sistemas semióticos e, portanto, eles têm uma retórica). O conjunto de conotadores de uma certa prática cultural constitui um léxico. Uma imagem é constituída por alguns conotadores.

e o teatro. Para ele, o teatro é, na verdade, esta prática que calcula o lugar *olhado* das coisas: se o espetáculo é colocado aqui, o espectador verá isto; se é colocado ali, não verá nada, e, aproveitando este ‘esconder’, poder-se-ia tirar proveito de uma ilusão: o palco é essa linha que vem cortar o feixe ótico, desenhando o fim e como que a frente de seu desenrolar (p. 85) (grifo do autor). Nada impede que a afirmação de Barthes se aplique a toda imagem. Como no teatro, a pintura, a escultura, o cinema, o desenho e a charge resultam da “prática que calcula o lugar olhado das coisas”. Se uma cor aparece, produzirá um efeito; se outra ocorre, o efeito será outro. Enfim, o texto imagético se constitui no que Barthes (1990, p. 86) chama de “arte diatrópica”, ou seja, o discurso “que recorta trechos para pintá-los”. Como no teatro, as imagens são o palco onde ocorre o espetáculo: dá-se vida, fazem-se jogos de luzes, criam-se espessuras e densidades, silencia-se e se reduz a ausências: cada presença ou ausência marca uma passagem e um trabalho seletivo que fez visível isto e não aquilo. A imagem é essa ocupação do espaço, essa geometrização do palco que deve inquietar, dado que não é analógica, mas digital.

Como o palco, a imagem é a espessura que vem cortar o feixe ótico, interpondo entre eles um conjunto de escolhas, desenhando “o fim e como que a frente de seu desenrolar”. Na constituição da imagem, uma mancha surge, simulando uma atividade analógica, quando produz uma atividade seletiva. O leitor, então, deve “peregrinar pelo texto” (Certeau, 1999, p. 264): ele é o “Robinson de uma ilha a descobrir” (p. 269).

A Iconoclastia

A atividade herege da iconoclastia consistia na destruição de imagens, levando-as à incompletude. Ação agressiva, a ação cria que a ausência torna a parte sem sentido e o fragmento e o pedaço sem poder metonímico: zelo pela inteireza. Essa atividade, que objetivava o desaparecimento do ícone, sugere um trabalho de desconstrução, sem visar ao sumiço do objeto imagético: desmontagem do que foi juntado, fragmentação do que foi inteirado, metonimização do que parece analógico: não o silêncio, mas uma passagem, que fez escolhas, porque tinha razões.

Trata-se de interrogar os elementos de uma materialidade, já que há razão para a sua presença. É necessário que se dê espessura ao traço e à atividade de tornar visível. Há que se perseguir, como quer Barthes (1990), o *ductus* (“o movimento que resulta do gesto” (p. 48), “o trajeto da mão” (p.149)); o *scrawl* (“o traçado nervoso das letras”, “o entrelaçado das hastes” (p. 152)); o *playing* (“o processo de manipulação, não o objeto produzido” (p.157)); enfim, o *matériaux* (“O poder demiúrgico de pintar está no fato de que fez existir o *matériaux* como matéria; mesmo que a tela surja do sentido, o lápis e a cor continuam sendo ‘coisas’, substâncias teimosas, cuja obstinação em ‘estar aqui’, nada pode desfazer” (p.162)). De cada elemento de uma imagem deve se buscar o porquê da sua passagem de item paradigmático a elemento de um sintagma.

Quando Barthes (1990) fala sobre o *ductus*, o *scrawl*, o *playing* e o *matériaux*, ele os toma como passíveis de interrogação sobre a sua concretude e não sobre o efeito de

sentido do discurso de que participam. O autor os interroga quanto à *significância* (“esta palavra traz a vantagem de aludir ao campo do significante” (p.47)) e não quanto a sua *significação* (o sentido intencional e óbvio, “que se apresenta naturalmente ao espírito”, (p. 47)), abstraindo o querer-dizer do texto e se voltando para aspectos quase que involuntários do traço, ou, pelo menos, não submetidos a um controle intencional. Mas nada impede que a lição da observância da materialidade seja levada à risca, desta vez, ligada à produção de um sentido que faz parte da unidade temática do discurso; uma observação que se aproxima da análise de uma obra artística, na qual “qualquer que seja, da poesia à história em quadrinhos ou à erótica, a arte existe a partir do momento em que um olhar tem como o objeto o Significante” (p.187). Trata-se de considerar os elementos manifestos como participantes da construção de um efeito de sentido.

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

Se um texto resulta da atividade *ergográfica* (Barthes, 1990, p. 137) – “o texto como trabalho e o trabalho como texto” – de um locutor, espera-se do leitor o trabalho do caçador, que, perseguindo o rastro e o sinal, é levado a descobrir o caminho da caça, predizendo sentidos que, depois se confirmam. Ao leitor, o dever da iconoclastia, sem a busca da destruição do todo: integração entre as partes e o todo: e com a história.

O Dado a Ver

Sobre uma imagem pode-se aplicar a concepção de “instante pleno” (Barthes, 1990, p. 88), que remete à idéia de que uma imagem não precisa de um texto que venha a elucidá-la e a explicitar as escolhas. Uma imagem é um instante perfeito (pleno), não carecendo de um elemento que venha a complementá-lo. Cada imagem seria um *gestus social*, no sentido de que ela é “um gesto, ou um conjunto de gestos, onde se pode ler toda uma situação social” (p. 88). Cada elemento possui uma memória.

O texto imagético tem liames estreitos com a história, seja porque se pronuncia sobre as coisas do seu tempo, porque o contexto que o gerou o constitui, porque o resultado se torna um operador de memória (Pêcheux, 1985) ou porque cada elemento escolhido traz um programa de leitura. A história atravessa o texto e o texto atravessa a história. Se não é possível ler o texto sem a busca de sua história, esta não é visualizada senão por meio dos textos que a construíram. Esta interação é ubíqua. A imagem não é legível, a não ser por meio da remissão à memória cultural que a elucidada. Como quer Pêcheux (1985, p. 51), “A imagem é um operador da memória social, que comporta no seu interior um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: isso lhe confere o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como a recitação de um mito”, ou seja, o texto imagético demanda

a história para a sua leitura. Nela, cada traço, cor ou luz vão encontrar sua explicação e o seu efeito, não se devendo pôr de lado a possibilidade de um recurso romper com os usos mais estabilizados, já que eles podem ser fonte de ruptura com a memória.

Se, como ensina Barthes (1990, p. 158), “toda palavra nasce inteira, armada pela cultura”, devendo a leitura realizar o trajeto que vai do texto para a história e vice-versa, dado que “os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade” (p. 20), também não se pode esquecer que “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (Barthes, 1997, p. 39), cabendo perguntar que narrativa é essa e o que ela diz. Isso faz o olhar percorrer trajetos que vão do detalhe ao todo da imagem e à cultura; e o caminho é dialético.

Barthes (1990) se pergunta se, aceita a natureza digital da imagem, a seguir, viria o dever de recensear todos os conotadores³. E ele diz que, mais do “inventariar os conotadores (se deve) compreender que constituem, na imagem total, *traços descontínuos*, ou melhor, *erráticos*” (1990, p. 41) (grifos do autor). Com isso, ele quer dizer que apenas alguns elementos são conotadores: só alguns remetem à ideologia, já que “resta sempre, no discurso, uma certa denotação” (p. 41). Nada impede, porém, ao se pensar em efeitos de sentido, que os conotadores sejam qualquer recurso usado.

Cumprido que o leitor enderece o olhar para cada escolha feita e a remeta ao co-texto de que faz parte, considere o contexto como constitutivo e retome as condições sócio-históricas. O seu trabalho é a garimpagem feita em mina que só tem ouro, em que tudo produz sentido. Se, como quer Certeau (1999, p. 272) “a configuração geográfica do texto (deve organizar) cada vez menos a atividade do leitor. A leitura se liberta do solo que a determinava”, nem por isso se deve imaginar que tenha menos importância, já que a leitura, enquanto sentido, toma-a como parâmetro de confirmação.

Do leitor, espera-se que, como Sherlock, ele raciocine para trás, analiticamente: por “abdução ou retroação” (Peirce, in: Eco & Sebeok, 1991, p. 19). Não se trata de determinar o que irá acontecer em consequência do aparecimento de um objeto, se bem que isso também faça parte da atividade leitora. Trata-se de, oferecido um resultado à observação, ser capaz de deduzir, a partir da reflexão para trás, que etapas conduziram ao que se observa. Trata-se de, arrebanhado o conjunto de pistas da imagem, atribuir-lhe um projeto totalizante, que toma como sustentação a historicidade final.

Constituída essa base teórica, cumpre ressaltar o *leitmotiv* deste trabalho: fato é fato; não se pode negar que o nazismo vitimou milhões de judeus. Mas o fato, tornando-se foco de atenção, receberá, aparentemente, tantas nuances de leitura quantos forem os discursos. Talvez a história seja só um conjunto de olhares, embora, às vezes, creia-se que algumas visadas digam a verdade. Quando ocorreu a invasão do Iraque pelos EUA, onde Saddam, supostamente, desenvolvia armas de destruição em massa, a **Folha de São Paulo**, durante um período, publicou quadrinhos, em que o episódio era discursivizado (frise-se: por meio de imagens, que obrigam o leitor a considerar o plano visual e a ter um

conhecimento enciclopédico), porém contradizendo as vozes oficiais divulgadas pela mídia mais alinhada com os interesses anglo-americanos.

A Semiose Ilimitada

Postulada por Peirce e retomada por Eco (2001), a noção de semiose ilimitada se sustenta na reflexividade da língua, que, para reduzir uma cadeia de significantes, vale-se de outra. Próxima dos conceitos de extensão e de intensão da lógica, o pleito afirma que, embora o objeto de discurso se repita, ele será discursivizado de muitas maneiras, supondo a produção de vários efeitos de sentido. Com esses discursos se teria condição de ter um vislumbre do todo, inatingível, pois sempre aberto a novas afirmações, mas mais elucidado, na medida em que se produzem dizeres sobre ele. Talvez se possa concluir que há apenas duas ou três posições ideológicas conflitantes, mas isso não dá conta das afirmações que se fazem, operando por redução sintética, que estabelece posições, dizendo que lugar ocupa o sujeito. Este estudo reúne pontos de vista contrários à guerra e busca, por meio de charges, mostrar crenças sobre o que ocorria no Iraque, admitindo que não deixam de ser vozes que se sustentam em vozes sociais.

A Fabricação de Armas Químicas

O motivo para a invasão do Iraque divulgado pela mídia e mantido pelas vozes oficiais seria a construção, por parte de Saddam, de armas de destruição em massa, o que Blair, Bush e Powel diziam existir, mesmo não possuindo provas dessa existência. A invasão ocorreria pela necessidade de atender ao desejo bélico de um ditador ser refreado, mesmo que vidas de pessoas fossem sacrificadas. Este era o argumento repetido e defendido pelos que se punham ao lado de Bush e assumiam a necessidade de levar a todos os países os ideais democráticos do respeito à vontade popular mostrada pela instituição do voto. Contra a ditadura de Saddam, os meios de combate seriam os mesmos usados por ele. O resultado? A deposição de um tirano e um perigo a menos para o mundo. Mas a invasão ocorreu e não se encontrou arma química e o discurso do perigo da destruição em massa passou a ser o da necessidade de implantar o regime democrático naquelas paragens.

Com *EUA encontram armas no Iraque*, que, no momento, criava um efeito de suspense e de curiosidade, já que o tema era muito debatido e, quanto mais dias se passavam, mais se tinha certeza de que não se encontraria arma química, Angeli faz o seu leitor dedicar-se ao quadrinho e, cataforicamente, buscar algo que esclareça o que é anunciado: que armas eram essas? E eis a surpresa e o inesperado: a quebra de tópico: a arma química, não de destruição, mas curativa, seria *Merthiolate*. Com a ruptura do script normal de leitura e com a quebra de expectativa, o leitor é posto frente a duas denúncias: de agressor, o Iraque passa a agredido, porque estaria sendo ferido e teria que se valer de medicamentos para curar feridas; de produtor de armas de destruição em massa, passa a ser visto como uma não-ameaça, não tendo poder bélico para amedrontar a população mundial. Eis a denúncia de que a causa da

invasão do Iraque estaria em outro diapasão que não aquele anunciado.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, quarta-feira, 10 de março de 2003.

Observando-se os elementos icônicos da charge, percebe-se outra denúncia que Angeli faz da invasão: a guerra seria desproporcional em face dos motivos para a sua existência. O cenário do desenho é um banheiro que se encontra quase todo destruído e este resultado só permite encontrar um frasco de merthiolate. Destruição para não se encontrar o que parecia legitimar uma ação negada pela população mundial.

Dentre os efeitos de sentido que a charge sugere, dois sobressaem: primeiro: as conseqüências da guerra são desproporcionais aos motivos: uma voz contra a guerra como meio de resolver conflitos, afirmando que ela causa mais danos do que justificam os motivos para que tenha início; segundo: no caso da invasão, ela se justificaria ainda menos, pois a causa não passa de uma inverdade encobrendo causas obscuras.

Eles Desejam, Nós Mandamos

Um motivo alegado para o ataque ao Iraque era a suposta ameaça de Saddam Hussein, já que ele, teoricamente, estaria fabricando armas de destruição em massa, sendo um perigo para a humanidade. Não se pode esquecer que, antes da invasão, havia acontecido o ataque da Al-Qaeda às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro, pelo grupo ligado a Bin Laden. No bojo da caça ao afegão, Saddam passou a fazer parte, no discurso que a mídia alinhada aos EUA professava, do grupo de pessoas ligadas a grupos terroristas, sendo, no momento, elevado à condição de representante do mal na terra, com os EUA representando o bem e a busca da conquista da democracia. Hussein seria a ameaça de morte para o povo; os EUA, a manutenção da vida. Saddam queria a guerra; os EUA, a paz. De novo, voz de Angeli vem na contramão discursiva, afirmando que as coisas não são exatamente como são contadas.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, terça-feira, 25 de fevereiro de 2003.

Com *A palavra e as reticências*, ele chama a atenção do leitor para o fato de que há algo sendo dito (uma palavra) e que há reticências em relação a ela. As reticências não devem ser compreendidas como sinal gráfico destinado a marcar a desnecessidade de explicitar o que vem a seguir, pois o leitor poderia, por si mesmo, efetuar a conclusão almejada. As reticências produzem o efeito adjetival de ‘ser reticente’, de ‘estar contra’. As reticências personificam as posições contrárias a que a *palavra* pudesse se realizar. Mas que palavra é essa? Obviamente, a que ocupa a posição central do desenho e que, contando com o conhecimento lingüístico do leitor, é lida como ‘paz’, tradução de ‘*peace*’, do inglês. Deve-se atentar para o detalhe que a palavra é formada não por traçado de tinta ou grafite, mas pelo agrupamento de pessoas que a contornam, o que permite deduzir que haveria muitas pessoas clamando contra a guerra iminente. Mas contra este posicionamento, esmagador, algumas *reticências* opositivas se faziam sentir: quem seriam os famosos “três pontinhos”: Bush, Powell e Blair. Eles, os defensores da paz e da segurança, valer-se-iam de meios belicosos para fazer frente à ameaça de guerra: um paradoxo: buscar a paz, valendo-se da guerra. Eis a questão de Angeli: se Saddam é uma ameaça porque quer a guerra, quem a propõe como forma de fazer-lhe frente pode se considerar distinto? Deve-se observar que Angeli não está defendendo Hussein. O questionamento está ligado diretamente aos opositores aos clamores da população que queria ‘paz’: a *palavra*. Vê-se que o autor vem na contramão do discurso, criticando a defesa da invasão do Iraque e defendendo o que a população solicitava, dando voz a um paradoxo: quem diz querer a paz não a quer e nem se preocupa com o desejo da população: quer, sim, atender aos seus interesses.

A Guerra: uma questão de revanche

A *Folha de São Paulo*, além de reportagens, veiculou uma grande gama de gêneros textuais sobre a guerra, que ia de colunas de opinião a imagens de diversos tipos. Uma delas foi publicada na segunda-feira, em 17 de março de 2003. Para a análise, salientar-se-ão os elementos

visuais e os recursos lingüísticos que a constituem.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, segunda-feira, 17 de março de 2003.

Um dos enunciados lingüísticos que orienta a interpretação e exerce controle sobre como a imagem deve ser decifrada é *Para Bush, arrasar Saddam é uma questão de honra*, que possibilita duas interpretações: uma provém do efeito que a palavra ‘honra’ possui, sendo uma virtude vivenciada por pessoas que têm princípios éticos, morais e humanos sólidos de conduta, preocupando-se com o bem-estar dos outros; a outra, possuidora de um efeito de ironia sarcástica e crítica, provém do fato de que a ‘honra’ se deve, na verdade, ao desejo de Bush de mostrar intrepidez aos que, na infância, salientavam ou satirizavam um suposto defeito físico seu: o tamanho das orelhas. Portanto, a causa do conflito com o Iraque seria apenas a busca de superação de um “defeito” de infância e uma forma de vingança contra os antigos colegas. Dado o contexto da charge e o fato de ser veiculada no caderno **Opinião**, o chargista deseja que o leitor ponha a palavra ‘honra’ entre aspas e a sinta como uma expressão irônica, fora do seu efeito de literalidade. Bush estaria se valendo do conflito desencadeado contra o Iraque para resolver um problema de infância: revanche.

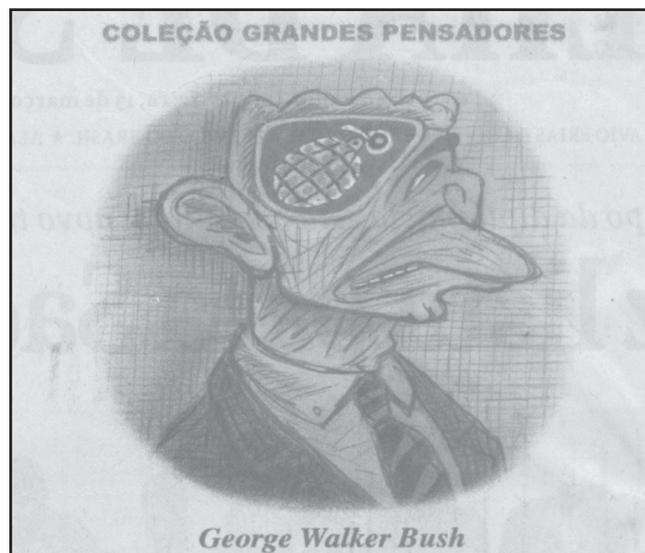
E mais do que isso: por meio dos recursos visuais, Bush é mostrado como tendo a convivência dos militares do pentágono que o assessoram, o que permite que o autor produza uma generalização, transferindo para os que circundam o presidente e para os militares a idéia de que são pessoas com problemas de infância a serem resolvidos, recalques a serem superados, vinganças a serem encetadas e traumas a serem eliminados, sendo a agressão e a violência o caminho que lhes parece mais sensato. O Iraque, assim, acaba sendo o bode expiatório de um problema, para cuja origem não contribuiu. No bojo, a defesa de que os militares são, assim como Bush, seres frustrados, que padecem de recalques e que não hesitam em se tornar belicosos para sublimar limitações que não conseguem superar.

Deve-se observar, por fim, que as pessoas que participam da reunião têm os rostos deformados, como que marcados por raiva, mágoa e vingança, com a imagem

reiterando o que foi veiculado lingüisticamente. Os olhos fosforescentes, refletindo na escuridão como olhos de gato, trazem à memória o chavão das “coisas tramadas na calada da noite”, expressão que significa que a atitude nunca traz algo de positivo. Eles também remetem à idéia de que olhos brilhantes têm relação com ambição e desejo. As pessoas reunidas são ambiciosas e desejosas de poder: os olhos brilham de desejo de poder, de domínio e de status, tudo coerentemente encaminhando para a idéia de que os fatos que ocorrem são apenas resultado de um trauma infantil vivido por Bush e do qual ele deseja se livrar, mesmo que isso signifique a guerra e a morte de pessoas.

Os Grandes Pensadores

A chamada *Coleção Grandes Pensadores* que está na parte superior da charge ligada com o nome de Bush na parte inferior ativa, quase imediatamente, na memória do leitor saber enciclopédico que o faz lembrar da edição de um conjunto de livros, que possuía uma publicação periódica e se chamava “Grandes Pensadores”. Neste caso, as palavras ‘grande’ e ‘pensador’ devem ser lidas no diapasão do sentido comum e mais usual: ordinário. Grande é grande, pensador é pensador. Dentre os grandes pensadores daquela série de livros, constavam nomes como Maquiavel, Platão e Sócrates. Poder-se-ia dizer: realmente, literalmente, grandes pensadores. Eles são consenso entre o público que lê, estuda e conhece.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, quinta-feira, 13 de março de 2003.

A charge, no entanto, impõe que o leitor não deixe de perceber que os termos ‘grandes’ e ‘pensadores’ possuem um acento irônico e que os conceitos a que remetem são postos à distância e sob suspeita por parte do autor, que não se identifica com o sentido usual que os termos possuem. No caso do objeto discursivizado, “grande” não é ‘grande’, nem ‘pensador’ é pensador’. Bush, portanto, não seria um pensador e muito menos um dos que poderiam pertencer aos grandes pensadores. Para quem acompanhou as tiradas “filosóficas” do presidente americano na televisão, produzindo enunciados como “as coisas boas para o mundo são aquelas que são boas

para os EUA”, ou então “O Iraque representa o mal e os EUA o bem”, ou ainda “Deus está do nosso lado”, não é difícil perceber a capacidade limitada de reflexão crítica e relativizadora de Bush. Não fica difícil perceber a razão do acento irônico do chargista sobre a expressão que usa.

Chama a atenção o fato de que, enquanto a coleção mencionada se chamava ‘Grandes Pensadores’, na charge, há a inclusão do termo *Coleção*. Aparentemente, poderiam haver duas razões para isso: uma, garantir que o leitor se lembre da coleção de livros mencionada e possa fazer a contraposição e perceber o acento irônico que o autor imprime sobre as expressões lingüísticas; outra, mostrar que Bush não é um pensador qualquer, mas que ele, sozinho, é uma coleção particular, somente com as suas criações: obviamente, considerando-se o acento irônico imposto pelo autor, essa coleção não seria constituída e nem exporia leituras ou pensamentos exatamente brilhantes.

Assim, se a expressão *Grandes Pensadores* remete à idéia de que Bush seria uma pessoa que reflete e cria coisas importantes, que faria o seu país ter progresso, se o leitor observar, o que deve fazer, o ícone que substitui o local destinado ao cérebro, verá o desenho de uma granada, sendo que os “grandes pensamentos” do presidente se resumiriam à belicosidade e à força como forma de resolver os problemas, que, no fundo, são mais de ordem pessoal do que de outra natureza. Bush seria um pensador ligado à destruição. A granada e o rosto deformado, que remetem à raiva e ao ódio, mostram que ele é destrutivo e aposta na guerra como solução para os conflitos.

O Óleo de Saddam

A charge *O óleo de Saddam* foi publicada em 23 de fevereiro de 2003 e mostra um grande número de soldados do exército americano entrincheirados, esperando o momento de atacar o inimigo. A ironia da charge se encontra exatamente no fato de não apresentar ao leitor um inimigo com o qual os soldados pudessem estar guerreando e, sim, mostrar duas estáticas e indefesas, mas cobiçadas, bombas de óleo: o ouro negro que o país de Saddam produzia com certa fartura.

Para orientar a leitura, Angelí se vale de um enunciado supostamente sussurrado durante uma conversa entre dois soldados, com um deles afirmando que a guerra seria rápida: ocupariam o território, encheriam os galões e bateriam em retirada. Um outro recurso que dá pistas para que o leitor interprete adequadamente o texto é o título *O óleo de Saddam*. Na verdade, pois, não seria a suposta desumanidade, nem o autoritarismo, nem o desrespeito aos direitos humanos, nem outro motivo que estariam levando os EUA a declararem guerra a Saddam, mas a busca do combustível que movimenta a economia americana: o petróleo. No bojo do discurso, pode-se deduzir a afirmação do chargista de que os motivos americanos para o combate estariam encobertos e o “querer o bem do mundo”, na verdade, não passava de uma mentira deslavada.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, domingo, 23 de fevereiro de 2003.

Tanto a imagem quanto o material escrito, portanto, direcionam o leitor do texto visual para um questionamento sobre os reais motivos que o Tio Sam teria para invadir o Iraque: e, se o leitor concordar com a charge, estará firmando que os americanos não estariam fazendo guerra contra o terrorismo, mas praticando uma forma legal de roubo das riquezas naturais do Iraque e batendo em retirada. Recursivamente, como nos demais casos, uma crítica à política imperialista norte-americana.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, sábado, 22 de março de 2003.

Uma Guerra de Imagens

A charge ao lado mostra um grande número de soldados dos EUA, fortemente armados, numa trincheira conversando. Um diz para o outro que não gostaria de ser interpretado pelo chato do Tom Hanks, quando tudo virar uma produção filmica de Hollywood.

Nessa charge, a ironia está no fato de ela colocar em dúvida as razões que os Estados Unidos teriam para declarar guerra ao Iraque. A charge insinua que o motivo da mesma poderia ser a autopromoção não só da nação americana como de seu presidente, o qual tinha em mira a reeleição. Com a guerra e a neutralização de seu oponente, ele poderia controlar a produção de petróleo e ainda aproveitaria para se tornar um herói, mostrando-se como quem protege as nações contra o terrorismo e as armas químicas. Na busca da autopromoção e da sua nação, um outro objetivo é denunciado por meio da charge: o grande espetáculo seria não a guerra pela paz mundial, mas uma forma de pôr em ação o exército americano e poder mostrar, via cadeias de satélites, o poderio bélico estadunidense: uma forma de dizer aos países do mundo que os EUA não são um inimigo contra o qual as nações possam se indispor muito facilmente.

Muitos conhecem a produção cinematográfica americana que exporta a idéia do herói altruísta, protetor dos mais fracos e indefesos: eis um paternalismo cultural que acompanha a cultura ocidental e que, às vezes, um populista incorpora como forma de suprir as carências de recursos que possui. Além disso, a idéia de investimento na sua imagem e na necessidade de divulgação de produtos e crenças está tão arraigada que atinge desde um soldado até o presidente da nação, fazendo com que o primeiro, em plena guerra, preocupe-se com a própria imagem, o que pode ser considerado como fútil, quando, neste momento, pessoas morrem por causa do conflito.

Para tornar ainda mais enfática e evidente a crença de que a guerra era um jogo de cena e uma armação teatral, o autor usa o enunciado *o maior espetáculo da terra*, que, intertextualmente, remete ao circo, onde, no picadeiro, palhaços, malabaristas e ilusionistas desfilam. Do circo ao cinema, o salto não seria tão grande: de um conjunto de fatos fictícios (a guerra, na verdade, não seria mais do que a demonstração de poder bélico e da busca do ouro negro), ocorre a passagem para outro (o retrato em filme de uma guerra, que a transforma em uma narração romantizada e asséptica).

Poços X Trincheiras

A charge apresentada pela **Folha** no dia 24 de fevereiro de 2003 explora, por meio de duas cenas simultâneas, uma obscuridade inserida de forma proposital na fala de Bush. Ao afirmar que ordenou às tropas do Oriente Médio *a começarem a cavar*, Bush é interrogado pelo repórter sobre o que se pretende com tal escavação. Como, em princípio, para ele, quem está em guerra, cava trincheiras, seria isso o que os soldados estariam fazendo no Iraque. O seu conhecimento de mundo o levava a esta dedução lógica. O articulista, porém, faz com que a resposta verbal de Bush seja vaga, podendo, inclusive, numa olhada muito rápida, levar o leitor a pensar exatamente como o repórter. Entretanto, a imagem que acompanha a parte de cima da charge empurra o leitor para a construção de um outro sentido, refocalizando a direção do olhar numa outra direção, o que é provocado concomitantemente pela resposta de Bush, *Pode chamar assim*, e pela escavação de onde jorra petróleo.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, segunda-feira, 24 de fevereiro de 2003.

A charge se vale de duas situações diferentes que revelam cenas concomitantes, mas enviam o olhar do intérprete para duas direções. Na primeira, o espaço é fechado: o personagem (George Bush) está colocado atrás de sua mesa de trabalho; no canto esquerdo, está a bandeira dos EUA e o repórter está em pé segurando o microfone. Neste caso, a escavação pode ser lida na toada de trincheiras. A segunda cena ocorre num espaço aberto, em que alguns soldados, vistos com seus rostos encobertos, cavam a terra e, dos buracos feitos nela, jorra petróleo. Na margem esquerda, há um canhão e, na direita, aparece um acampamento identificado pela bandeira americana. Aqui, o fio condutor de raciocínio remete a poços de petróleo, que seriam, de acordo com uma voz corrente no momento, o verdadeiro motivo da invasão ao Iraque.

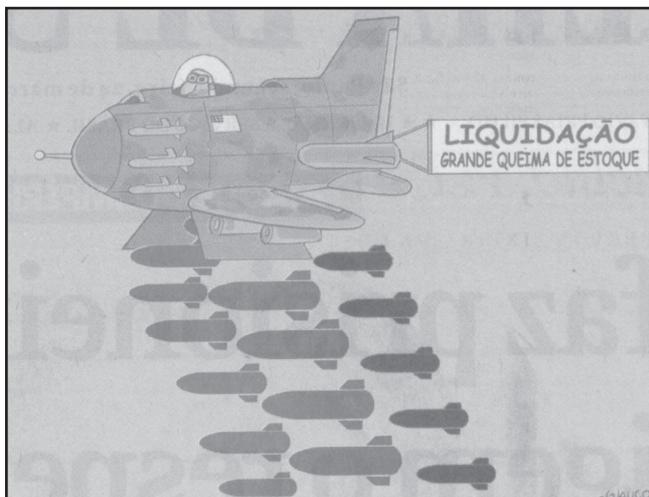
Ambas as situações, distintas entre si, remetem a um único tema: o conflito entre os EUA e o Iraque. Nesta charge, dado o redirecionamento provocado pela segunda etapa da imagem montada em relação à primeira, o que está sendo mostrado é o verdadeiro motivo para a invasão do Iraque: ao intercalar duas cenas concomitantes e se valer dos códigos lingüístico e visual de maneira sincrônica, o autor enfatiza a obscuridade que permearia os reais motivos da invasão americana, lançando algumas luzes sobre os mesmos: ele os dá como tendo, no fundo, uma motivação de caráter econômico: o petróleo.

Grande Queima de Estoque

Novamente, o conflito é explorado por Angeli. Com uma boa dose de sarcasmo, ele trabalha uma das possíveis justificativas para o confronto: a desova de material bélico estocado e a busca de desculpas para a destinação de novas verbas para o desenvolvimento de material bélico.

O texto imagético é composto por um avião americano – indiciado pela bandeira do país – que lança mísseis em grande quantidade. Delimitando o sentido da imagem, está a faixa com a inscrição *Liquidação – grande*

queima de estoque, que remete o leitor para as grandes campanhas de bota-foras promovidas pelas lojas, quando os estoques estão desatualizados ou fora de estação, precisando ser desovados, para que outros produtos sejam comercializados.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, segunda-feira, 24 de março de 2003.

A expressão linguística *Liquidação*, em destaque, permite relacionar o conteúdo da charge com o objetivo mercantilista que está associado à invasão americana. Assim, o Iraque teria servido a dois propósitos de Bush: a desova de material bélico obsoleto e a justificativa para novas verbas para o sistema de defesa dos EUA. Se existe no mundo alguém capaz de fabricar armas de destruição em massa, nada parece mais justo do que destruí-lo antes. Assim, a guerra teria servido apenas ao propósito de encontrar uma justificativa para continuar destinando recursos para a produção de arsenais de guerra, mesmo sendo forjada a partir da morte de inocentes.

Men, Ladies, Pacifist

A invasão ao Iraque pelos EUA fez as pessoas se manifestarem, por meio de passeatas, em diversas regiões do mundo. Esses movimentos revelaram posturas diferentes em relação ao conflito. Nesta caso, explora-se o tema da diversidade de opiniões e de reações das pessoas.

A frase *Enquanto isso, nos Estados Unidos* delimita o lugar em que a existência de uma opinião divergente é avaliada de modo pejorativo, indicando a existência de uma terceira opção sobre o conflito, iniciada na terceira porta da imagem. As portas representam entradas de banheiros que são identificados por meio das inscrições *Men*, *Ladies* e *Pacifist*, que, traduzidas, indicam o banheiro dos homens, das mulheres e o espaço dos pacifistas.

As identificações são divididas em três e se referem à separação em dois gêneros “normais” (feminino e masculino) e um “anormal” (os pacifistas). É possível, pois, afirmar que o terceiro grupo é visto de forma depreciativa, pois, como os homossexuais, os pacifistas são considerados fora do padrão. Se for considerado que os homossexuais, em geral, são contra a violência, sendo seres pacíficos (num

certo discurso, ser pacífico equivale a ser covarde), poder-se-ia imaginar os pacifistas como pessoas medrosas, incapazes de se colocarem contra um tirano como Saddam. É óbvio que este não é o discurso de Angeli. Na charge, há crítica, inclusive, a toda forma de separatismo existente nos EUA, sendo o Iraque uma das vítimas dos preconceitos norte-americanos.



Fonte: Jornal Folha de São Paulo, caderno Opinião, p.A2, quinta-feira, 27 de março de 2003.

Além da distribuição espacial, que, posta em perspectiva, faz a terceira porta parecer menor, deve-se considerar o plural, *men* e *ladies*, e o singular, *pacifist*, que reforça a crença americana de que este posicionamento seria o de um grupo reduzido. A charge, porém, ressalva-se, faz soar, sobre a visão de mundo dos EUA, uma outra voz corrosiva e crítica, que mantém aquela à distância, negando-a. Quanto aos símbolos das portas, é possível constatar o uso comum dos dois primeiros (a cartola e a bengala simbolizam o universo masculino e as luvas representam a feminilidade) e o uso incomum do terceiro (ícone do movimento hippie). A utilização deste ícone associa o posicionamento dos pacifistas ao dos adeptos da ideologia dos movimentos rebeldes da década de 60, taxando a ambos de alienados e sem uma visão histórica acurada. Ambos seriam drogados e dopados historicamente: frise-se a posição irônica do chargista em relação a esta perspectiva.

CONCLUSÃO

Como afirma Ginzburg (1999), Warburg, um estudioso da história da arte, “ensinou ‘que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas a partir de documentos de pouca importância’” (p. 45) e mostrou que é possível “reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada” (p. 46). Isto significa, antes, que, a partir das imagens, é possível penetrar no imaginário social de um grupo social e, depois, que isto é permitido não só por meio de figurações que tenham um alto valor social, mas também tomando como base estratégias

não-verbais ordinárias e comuns.

No caso analisado, constituiu-se um objeto de investigação formado por um conjunto de charges publicadas pela **Folha de São Paulo**, as quais, contrariamente ao discurso oficial que era apresentado pela mídia televisiva em geral, convidavam o leitor para uma outra leitura sobre o que ocorria no caso da invasão do Iraque pelos EUA, que teria como motivos para o confronto a busca do domínio de um país produtor de petróleo, a demonstração do seu poderio bélico e a busca da justificação para continuar investindo grandes somas na produção de material de guerra, além de causas menores, como a necessidade de um presidente medíocre se valer do expediente de uma guerra para a superação de seus parcos limites intelectuais.

Pode-se, a esta altura, ratificar o pleito de que as imagens, mesmo as de menor importância, permitem a construção de um mirante de observação sobre como um segmento social vê o mundo, constituindo-se numa importante fonte histórica de acesso aos diferentes discursos sociais existentes, os quais, em geral, contrariamente ao que desejaria uma mídia, às vezes comprometida com uma vontade de parcialização de leitura, são polifônicos e possuem diferentes enunciados em relação aos objetos que provocam interesse. Parece razoável afirmar que, na contracapa de um jornal, lugar que às vezes escapa ao olhar que procura coisas mais “importantes”, podem estar sendo construídas miradas distintas das que o discurso excessivamente ruidoso e massivo de quem tem interesse em apregoar uma forma única de leitura sobre o mundo, por que ganha com isso, pretende fazer passar por voz homogênea, homofônica e hegemônica.

Deve-se sempre levar em conta que contar **a** história nada mais é do que contar **uma** história: seja no sentido de que ela é um evento narrado (sendo, portanto, uma história que se conta, como se o interlocutor fosse uma criança sendo embalada em seu berço, com vontade demasiada de dormir, mas só podendo fazê-lo sob o som de uma voz muito querida), seja no sentido de que ela sempre escolhe um ponto de vista de onde acha melhor observar o mundo: seja porque, dali, parece poder observá-lo melhor; seja porque, daquele mirante, a consciência se sente mais apaziguada. De certa forma, sempre está em jogo aquilo que se escolhe que, no futuro, as pessoas fiquem sabendo, ou aquilo que elas devem desconhecer.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. (Trad. Paulo Neves). 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. (Trad. Estela dos Santos Abreu). 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **Aula**. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). 6.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.
- _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. (Trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**: artes de fazer. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**:

- morar, cozinhar. (Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth). 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **A cultura no plural**. (Trad. Enid Abreu Dobránszky). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**. (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. (Trad. Giovanni Cutolo). 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **O signo de três**. (Trad. Silvana Garcia). São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. **Lector in fabula**. (Trad. Atílio Cancian). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. (Trad. MF). 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais**: morfologia e história. (Trad. Federico Carotti). 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **O queijo e os vermes**. (Trad. Maria Betânia Amoroso). 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Os andarilhos do bem**: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVIII. (Trad. Jônatas Batista Neto). 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. (Trad. Eni Pulcinelli Orlandi). 2.ed. São Paulo: Pontes, 1997.
- _____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. (Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al.). 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- _____. Ler o arquivo hoje. (Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral). In: **Gestos de leitura**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, p. 55 a 66, 1997.
- SARTORI, Giovanni. **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. (Trad. Antonio Angonese). São Paulo: Edusc, 2001.

Recebido em: 14/Setembro/2005

Aceito em: 06/Dezembro/2005