

A large, stylized number '9' is the central graphic element. It is composed of a white '9' shape with a grey shadow or outline, creating a 3D effect. The number is positioned on the right side of the page, with its top and bottom curves extending towards the center.

ARTIGOS

Os olhos de Saddam: imagens do inimigo¹

Isabella Pezzini

Resumo: Na representação jornalística da captura de Saddam Hussein, as fotografias são utilizadas como “atos de guerra” na representação dos inimigos, e enfatizadas pelos circuitos midiáticos. Saddam foi capturado em um refúgio escavado debaixo da terra na zona rural: as suas condições físicas eram dignas de piedade, e impietosamente foram immortalizadas pelos fotógrafos *embedded* na captura. O aspecto de seu corpo transcurado, de seu rosto inchado, de seus cabelos e de sua barba desalinhados eram o contrário de sua imagem “em majestade” entronizada em mil variantes por todo o Iraque até pouco tempo atrás. O por em cena a estética do corpo sobre a qual Saddam – como muitos políticos não necessariamente tiranos – fundou a representação de seu próprio poder, foi destruída e a interpretação de degradação ultrapassou com grande facilidade a sua imagem de honra. Nas intenções dos inimigos, desgosto e vergonha colaboravam perfeitamente para a sinalização da vitória, enquanto, entre os espectadores da parte adversária só suscitavam mais raiva, indignação, ódio e desejo de vingança. Essas fotos de Saddam, assim como, em seguida, aquelas de seu enforcamento após a sua condenação, de tratamento grotesco, representam somente um dos episódios mais significativos de uma longa “guerra de imagens” que contrapõe ainda povos e culturas, sensibilidade religiosa e política, e torna o terreno da mídia, um espaço ulterior de desencontros, ao invés de construções possíveis de comunidade. O texto se fecha entre outros sobre o estatuto ambíguo que os jornais atribuem às imagens fotográficas, de um lado utilizadas como prova incontestável do discurso verbal e, de outro, continuamente pondo em causa esse último, que as interroga, as interpreta e as coloca em dúvida, construindo um discurso sincrético a ser lido sob diversas possibilidades isotópicas.

Palavras-chave: jornalismo; fotografia; representações do inimigo; estética do corpo.

Abstract: The eyes of Saddam: images of the enemy. In journalistic representation of Saddam Hussein's capture, the photographs are used as “acts of war” in the enemy's representation and are also emphasized by the media circuits. Saddam was captured in an underground shelter dug in the countryside: his physical conditions were worthy of mercy and were merciless immortalized by embedded photographers in the capture. The neglected aspect of his body, his swollen face, his misaligned hair and beard were the opposite of his “majestic” image enthroned

¹ Este texto foi originalmente publicado com o título “Gli occhi di Saddam. Immagini del nemico” em *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp.127-159.

until recently in thousand variations across Iraq. The scene set for the aesthetic of the body on which Saddam founded the representation of his own power – as many politicians, not necessarily tyrants – was destroyed and the interpretation of degradation extream easily surpassed his glorious image. In the enemy's intention, disgust and shame joined perfectly like to deliver signs of victory, while among the opposite spectators it only aroused more anger, indignation, hatred and revenge. These pictures of Saddam, and also those of gross treatment of his hanging after his conviction, represent only one of the most significant episodes in a long "war of images" that still opposes people and cultures, religious and political sensitivity and makes the ground of the media an area for further disagreements, instead of possible constructions of community. The text closes itself among others on the ambiguous status that newspapers attach to photographic images, on one hand used as incontrovertible evidence of verbal discourse and, on the other, continually discussing the latter, which inquires, interprets and doubts them, building a syncretic speech to be read in different isotopic possibilities.

Keywords: journalism; fotography; representations of the enemy; esthetics of the body

Os processos de deslegitimação política são produtos de causas estruturais, mas, para serem eficazes, devem ser codificados simbolicamente, ou seja, devem ser expressos em termos culturais. Um dos momentos mais importantes dessa codificação simbólica ocorre justamente quando daqueles que detêm o poder lhes é retirada a insígnia de autoridade. Geralmente isso acontece através de uma cerimônia de degradação pública, que no destruir a imagem social de um ex-ditador, reconstroem ritualmente a coletividade ameaçada pelo processo de deslegitimação e reassem as formas complexas de mudança política, fixando o significado de maneira unívoca. (GIGLIOLI, CAVICCHIOLI, FELE.1997, p.15)

Foto choque: a prisão de Saddam

No dia 15 de dezembro de 2003, a mídia em todo o mundo, divulgou as fotos de Saddam Hussein, no momento de sua captura por parte dos norte-americanos. Após a captura em Bagdá, o ditador iraquiano parecia ter desaparecido no vazio, como o inalcançável inimigo n.1 Osama Bin Laden: a notícia e sobretudo a sua visualização deveria explodir na mídia como uma espécie de glamoroso presente de Natal para a opinião pública mundial: o anúncio do fim presumível de uma guerra-relâmpago que se concluía com pleno êxito.

Isso se o vulto do inimigo tivesse sido aquele de Saddam, que, por meses, tinha sido reiterado na simplificação midiática que focaliza mesmo os acontecimentos mais complexos em torno de poucas personalidades bem reconhecíveis. Com o passar do tempo, a história mostrou, porém, que Saddam não era o inimigo, ou certamente não o único. No momento de sua captura, ele se encontrava literalmente sepultado vivo, provavelmente sem mais nenhuma influência na dinâmica da guerra em curso. Como mencionado anteriormente, Saddam não era o homem-chave do terrorismo da Al Qaeda nem tampouco o detentor de um formidável armamento de destruição em massa.

De fato, a guerra de então teve continuidade. O inimigo midiaticizado se fez mais multiforme, por certo prisma abstrato (os inimigos da democracia, o terrorismo internacional, o fundamentalismo islâmico...) e, sobretudo, mais ambíguo: o inimigo não é mais nem único e nem definitivo. Indica um papel temático que, enquanto tal, pode ser assumido por diversos atores concretos.

É evidente, porém, que a captura de Saddam, e, especialmente, a modalidade de sua figura pública, assinalaram um ponto final e o relançamento de uma guerra por imagens-choque, particularmente cruéis, entre as diferentes partes envolvidas no jogo. Uma guerra frequentemente articulada em termos de “réplicas e respostas” também em virtude de uma clara consciência dos vários possíveis *atos semióticos* constituídos pela difusão de imagens e pelos diversos regimes de visão e de paixões ativados. Tínhamos visto *imagens-prova*, documentos exibidos pelos mesmos autores dos fatos e dos atos que documentam como suas partes integrantes: tanto pelas fotos dos cadáveres dos filhos de Saddam divulgadas pelos norte-americanos, como por aquelas divulgadas pelo terrorista Al Mukin (20 de julho de 2004), reivindicadoras da decapitação em vídeo do refém norte-americano Paul Johnson (19 de junho de 2004). A isso se alternavam as *imagens-denúncia* que, por sua vez, mostravam a todos algo que, oficialmente, não deveria ser visto. Um exemplo disso é que em 30 de abril de 2004 foram levadas ao ar pela rede de televisão CBS as primeiras imagens dos norte-americanos torturados nas prisões de Abu Ghraib: fotos-recordação tiradas pelos mesmos autores dos fatos e, novamente, parte integrante desses. Mais tarde, a opinião pública norte-americana ficou chocada e foi surpreendida com as imagens dos caixões de soldados mortos no Iraque, cobertos com a bandeira composta de estrelas e linhas, e secretamente embalados nos hangares do aeroporto, no momento de seu o retorno (FIORENTINO 2004).

E podemos continuar com os vídeos-ameaça, os vídeos-prova em vida, os vídeos-piedade... o espetáculo da dor em todas as suas declinações caracterizou o desenrolar e os antecedentes dessa guerra – como, infelizmente, antes, aquela de muitos outros.

Se de modo geral, a impressão que temos é aquela de participar de um mundo onde reina a proliferação incontrolável de imagens, por vezes é possível observar o fenômeno contrário: a capacidade de atração e a tentativa de concentração/contracção operadas por estratégias midiáticas, que nos levam a cada um dos eventos selecionados pela escolha de poucas imagens-chave.

Inicialmente, essas funcionam, sobretudo, por rima mnemônica e intertextual, “fazem rede” no curso do tempo entre as várias ocorrências discursivas sobre o mesmo tema. Embora, em si mesmo, triviais, terminam por resultar investidas de um forte peso simbólico, obtido não somente nos recipientes individuais graças à montagem e à repaginação específica, mas inclusive por meio da simples reiteração e os comentários

transversais em toda a mídia².

A capacidade de síntese e o valor simbólico sempre foram atribuídos à fotografia de reportagem, mas hoje o fenômeno aparece estreitamente ligado também à organização narrativa à qual a guerra está sujeita.

Fortemente aspectualizada e focada na busca de efeitos de surpresa e de *descontinuidade* (“notícia” e “furo”) com relação a uma continuidade imaginária do “cotidiano”, por exemplo, o relato midiático parece sempre tenso e faminto de “fechamentos”, das finalizações enunciadas ou produzidas como efeito³. Um relato por sua natureza em andamento, fragmentário e parcial, exposto no curso dos dias às releituras, ampliações e correções de alvo – parece, ao contrário, constantemente atravessado por profunda nostalgia da narrativa tradicional, em que o que acontece é um evento total e “irreversível”. Acima de tudo, deve ser a sua enunciação, quando é *scoop*: geralmente, o selo do “foi assim”, como diria Barthes, é a própria oferta de uma foto bem selecionada.

O circuito midiático continua assim a atribuir às imagens um grande poder. Um poder bem articulado e, em realidade, uma verdadeira e específica *competência* que vai muito além daquilo que tal poder “representa”: na cena comunicativa podem encenar qualquer papel, serem convocados como portadores de um *saber*, testemunhas de um *querer ser* ou representantes de um objeto de *valor*.

Nesse sentido, tem razão Jean-Marie Floch de propor também para o exame da atitude nos confrontos da fotografia, do mesmo modo que para outras práticas discursivas, uma topografia quadripartida. Essa se baseia na oposição entre uma concepção “interpretativa” da linguagem em seus confrontos com o “real” (a partir da qual se tem a idéia de uma função substancialmente referencial da foto), e uma concepção “construtivista” (da qual a idéia de uma função “mítica”)⁴. Sob esse fundo de referência, pode-se observar que a mídia dificilmente opta pela atribuição de uma única função às fotos (não somente essas devem *mostrar*, mas também elas devem *provar*, ou no acontecimento *revelar*, e, ainda devem comover, convencer, fazer crer...). Para simplificar, poder-se-ia dizer que à fotografia é atribuído um poder substancialmente veridictório, ainda que por meio de estratégias diferentes entre si: na tradição ocidental, *ver é crer*.

Um poder atribuído que é somente na aparência encadeado e contrasta com o saber generalizado sobre a fácil e intrínseca manipulabilidade das imagens, como demonstra a paralela “guerra dos falsos” que se assola sempre que a atenção é centrada

² Ao usar o termo “simbólico” aqui e acolá, salvo disposição em contrário, nos referimos, de acordo com Eco (1984) não a um determinado tipo de signo, mas ao resultado de um modo de produção e interpretação textual, precisamente a maneira simbólica, um uso de texto em resposta a uma decisão pragmática: “Eu encontro algo que poderia se tornar ou já se tornou função (sinal de uma faixa, uma réplica de uma unidade de combinações, um estilo...) e eu decido vê-lo como a projeção para (...) uma porção suficiente de conteúdos inexatos” (Eco 1984, p.252). Outro problema é de uma interpretação de imagens baseadas na hipótese do semisimbolismo, cf. Floch (1986).

³ Sobre a dinâmica “tensiva” dos noticiários, cf. o famoso exemplo de Marrone sobre a espera da operação do Papa, no outono de 1996. Sobre a estrutura da narrativa jornalística cf. também Lo Russo-Violi (2005) e, em particular, sobre a narrativa de guerra, cf. Montanari (2004).

⁴ No quadrado “completo” vê-se como contraditório da fotografia referencial a fotografia oblíqua (função interpretativa negada) e com o contraditório da fotografia mítica, a fotografia substancial (função construtiva negada).

no conteúdo das imagens. A força veridictória da qual estamos falando, é de fato apenas o resultado de uma estratégia discursiva mais ampla, não sendo inerente à tese pela qual “ontologicamente” a fotografia é um signo obtido de acordo com procedimentos que a garantem como cópia fiel ou mesmo como impressão de seu próprio referente, mesmo se é esse o pressuposto do senso comum, ao qual implícita e “espontaneamente” se refere boa parte de toda a crítica semiótica.

Difícilmente, no entanto, as imagens podem ser consideradas em sua singular e intrínseca textualidade. As fotos de Saddam, por exemplo – com exceção aos mecanismos de busca da Internet, em que a iconografia dedicada ao ex-ditador está quase exterminada – não vinham mais sozinhas, isoladas, desconectadas, mas apareciam sempre englobadas no interior de “cascatas enunciacionais”, que as discutiam e interpretavam, no âmbito de um discurso político e jornalístico. Daí a necessidade de vê-las como parte de um todo mais vasto que aquele discurso sincrético e multimidiático constituído, por exemplo, pelas páginas dos jornais, dos telejornais ou dos sites da Internet em recíproca interação e tradução (POZZATO, 2004). As fotos se tornam assim elementos, blocos em certa medida “pré-vinculados” de uma construção mais complexa, a ser reconstituída como *corpus*, no interior do qual se podem individualizar também as condições específicas de sua visibilidade, postas em condição de significar.

No caso de Saddam, as fotos assumiram uma função precisa e preponderante no âmbito de um ritual de degradação mais amplo, desejado pelos norte-americanos, que se evidenciou no momento da publicação pelos meios de comunicação com a provocação de debates sobre a sua adequação ético-política.

Em uma perspectiva sociosemiótica, que assuma como objeto de pesquisa e horizonte de sentido uma mais vasta dimensão de discursividade social, emerge, por outro lado, o caráter mais geralmente problemático da autonomia do sentido de todos aqueles objetos concebidos para “viajar” nos fluxos comunicativos, cujo destino é, por conseqüência, o de andar e o de se inserir em ambiente e situação comunicativos extremamente diferenciados, dos quais extrairemos reverberações de sentido específico.

O discurso vale para as fotos e os manifestos, para os *spots* publicitários destinados aos fluxos televisivos, mas também, para as obras de arte itinerantes expostas em todo o mundo. Trata-se geralmente de textos que nascem de um enunciador forte, oficial, provavelmente também com intencionalidade precisa, mas que têm uma destinação-colocação enunciada muito variada e pouco controlável a ponto de tornar problemática a previsão de seus impactos ou de suas significações efetivas e, portanto, que exigem níveis diversos de análise, segundo o estado em que foram colhidos. Pensemos em uma manifestação política sobre um muro, ao lado de dezenas de outras manifestações que a contradizem, a ofendem e a cobrem parcialmente, ou a uma idêntica foto publicada em jornais de diversas correntes políticas (FONTANILLE

2004b). Somente na relação com outros textos ou outras imagens, por exemplo, é que certos traços são ativados, tornam pertinentes e, logo, significantes. Mesmo se “já estivessem ali”, inicialmente não os víamos. A reprodutibilidade técnica, nesse sentido, é indicativa de uma disponibilidade de sentidos virtuais, que somente a colocação contextual poderá ativar.

Das alturas à lama

O que aconteceu com as fotos de Saddam das quais gostaríamos de falar?

Iniciamos, no entanto, observando como essas foram publicadas em um dos maiores jornais italianos, *La Repubblica*, com a hipótese de individualizar em nosso micro-corpus uma certa exemplaridade capaz de ser verificada em outros testes. Segunda-feira, 15 de dezembro de 2004, a primeira página do jornal, se apresentava com o título de toda página:

“A blitz de seiscentos homens em Tikrit, na noite de sábado, ajudada pelos curdos. A decisão da Casa Branca: “Vamos capturá-lo vivo”. Aumentem o nível de alerta para atentado” (lead).

“A captura de Saddam” (manchete). Bush: “Agora deverá enfrentar a justiça”. Bagdá em festa (subtítulo).

Abaixo do título, uma das mais famosas fotos colocada em posição central, disposta em três colunas como uma moldura intitulada, na parte de cima “A queda” e, na de baixo, a legenda: “Saddam Hussein fotografado logo depois da captura”. Abaixo da foto, sempre na mesma moldura, três frases ordenadas da esquerda para a direita: “O começo do fim”: “Sozinho, vencido, vendido por 25 milhões de dólares”, do enviado a Bagdá Atlio Bolzoni; no centro, sublinhado por uma tela cinza, o título de um artigo de Renato Caprile, na página 4: “As primeiras palavras do prisioneiro (manchete). O editor: “Fui um governante duro, mas justo” (título) e, enfim, o início do artigo de Guido Rampoldi: “Uma parábola terminada lá onde teve início”. Fora da moldura, publicada na primeira coluna, no canto esquerdo: “O fim da guerra”, por Bernardo Valli; na última coluna no canto superior direito: “O alívio da América”, de Vittorio Zucconi e, abaixo: “O caso”. “Aqueles disparos na estrada fecham uma época”, de Khaled Fouad Allam. Finalmente, do lado inferior à esquerda, em uma outra moldura intitulada “Dossier”, o lance para o futuro: “O tribunal especial iraquiano julgará 35 anos de crimes. Ali estarão observadores internacionais”(chamada); “Vejam como Saddingam será processado” (título).

Sob o título, de novo no centro do jornal, uma foto em que se distinguem alguns passantes que pareciam estar correndo na frente de uma tela gigante, em que estão contrapostas as duas fotos de Saddam. A primeira, no momento de sua captura e a segunda, após ter sido “preparado” com barba e cabelos cortados, uma espécie de *mise en abyme* da imagem pública da foto do capturado.

Como emerge da organização desta primeira página do jornal – que dedicará à notícia um número bastante importante de páginas – a foto é o centro de um duplo

movimento: dela, enquanto prova e testemunho se irradiam, quase em círculos progressivos, os detalhes e os comentários (incluindo aquele do diretamente interessado) do fato em si – a captura do ditador – e das conseqüências em termos gerais. Por outro lado, porém, é essa rede de discursos que torna compreensível o sentido de uma imagem “feia” – como sempre nos parecem as fotos instantâneas – que retratam um homem, por sua vez, mal vestido, talvez ferido, estranhando a sua nova posição, sem qualquer conhecimento de sua própria pose, da presença do fotógrafo, sem, assim, qualquer tentativa de controlar a própria imagem e em ato, sobretudo, de retornar a outro lugar, visivelmente contrariado.



Figura 1 - Dida: Saddam, le immagini della cattura, "La Repubblica", 15 dicembre 2003.

O impacto de sua captura é devido, em larga medida, a essa imagem e, da parte contrária, não houve ninguém que recorresse a um dispositivo de veridicção externo. Saddam – se contava – tinha como costume utilizar-se do velho truque dos “sósias” para proteger-se e esconder-se atrás da sua própria face. O problema posto pelo reconhecimento de sua identidade é efetivo. A mídia simplificou recorrendo a um dispositivo contrastivo entre o “antes e o depois da transformação”, e aparecem as imagens de Saddam desarrumado anteriores àquela em que o víamos todo arrumado.

O jogo pode contar com uma competência de espectador difusa, relativa à possível *transformação* da aparência e da identidade, documentada por meio de imagens. Os jornais publicaram as fotos de Saddam, em estilo mendigo, no momento em que ele foi retirado do lugar em que se escondia – não por acaso uma espécie de pré-tumba de um sepultado vivo, com as suas insígnias: dólares e metralhadoras – em seguida, aquela em que foi visitado pelos médicos e, por fim, aquela que divulga o homem barbeado e penteado. A propósito dessas últimas fotos, se diz que elas foram difundidas *porque se acreditava que era efetivamente ele*, dado que nos trapos de mendigo ele era “irreconhecível”.

Na página 3-4 de *A República* sempre do dia 15 de dezembro, são muitas as seqüências de imagens que amplificam a notícia: três grandes fotos ainda de sua captura, duas das quais se vê Saddam sendo consultado pelo médico que possuía as suas mãos envoltas por luvas e, outras pequenas fotos que reconstroem a sua retirada da “toca” em que se escondia, além de nos mostrar desenhos e plantas desse lugar.

Na página 3 de *A República* vê-se a foto de Saddam barbeado, em dimensão bem menor do que as outras fotos até então apresentadas, com uma legenda que reconstrói o seu percurso identitário, fazendo-o aderir ao conjunto das outras fotos publicadas: “*Barbeado e penteado*”. Nas três fotos grandes, Saddam após sua captura: foi barbeado e cortaram-lhe os cabelos para poder difundir fotos em condições de convencer os iraquianos⁵.

Abaixo, na mesma página, desenrola-se a história real de sua identificação. Primeiramente com o reconhecimento, por parte de Tareq Aziz, seu ex-ministro, e, em seguida, com o teste de DNA, feito através de uma amostra de saliva. Esse procedimento, entre outras coisas, fez-se necessário e daria uma justificativa às fotos menos atrativas tiradas dele com a boca aberta: não foram feitas para inspecioná-lo “como um animal” (segundo a leitura *mítica* amplamente praticada pela mídia), mas para submetê-lo a um exame e a um controle eficaz de sua condição (leitura *funcional*). Pois bem, vemos que o mesmo *discurso por imagens* foi conduzido pelos jornais da maneira que lhes era cômoda e, ao mesmo tempo, desmentindo a evidência documentária das fotos, imediatamente após sua publicação. Repropõe-se o problema do jogo entre a transparência e a opacidade atribuídas às imagens em nossa cultura: se bem que a sua força e eficácia

⁵ Observar com atenção na paginação do jornal, a oposição grande/pequeno: para nós, leitores italianos, são evidentemente mais importantes as fotos mendigo.

imediate e aparente que parecem estar ligadas ao efeito do choque, do “revelar o que estava tão bem escondido que o próprio autor também ignorava ou do qual não tinha conhecimento” (BARTHES 1980, p.33). De fato, a imagem vem acompanhada e, aliás, submersa de “discursos” que simultaneamente a enfraquecem e a fortalecem.

No texto jornalístico parece evidente a instauração da estreita interdependência entre texto verbal e visual: o jornal é um texto extremamente sincrético e expressa significados, desde os tipos gráficos utilizados, a diagramação, o formato. O jornal é, de fato, um “texto visível”. Por outro lado, também o impacto imediato do componente mais claramente visual, como aquele da fotografia, acaba por ser sempre, e em certa medida, “verboguia-do”: as fotos circulam quase sempre juntas, uma e outra, formando, por pequena que seja, uma hermenêutica específica.

Podemos extrair de um outro exemplo na segunda leitura das fotos de Saddam, baseados na *isotopia da bestialidade*, que joga com a relação - bem definida no senso comum- entre *fisiognomia* e *paixões*: a situação revela o animal que estava nele, e como bem sabemos, “na semelhança do homem com o animal está escrito seja a sua verdadeira natureza, seja o seu destino” (MAGLI, 1993). No artigo de Bernardo Valli, “O fim da guerra”, primeira página de *La Repubblica* está posta e desenvolvida a comparação entre Saddam e os animais:

O Saddam Hussein capturado pelos norteamericanos, liderados pela milícia curda, era um homem sem abrigo escondido em um buraco, mais parecido com um tatu, do que com o ex-ditador, escavado em uma fazenda de sua cidade natal, entre os odores reasegurantes da infância. (...)

O Saddam que vimos nas últimas horas era um velho perdido, assustado, com os olhos aterrorizados. (...)

Um pobre homem disposto a colaborar. O médico que deveria verificar sua condição física colocou-lhe os dedos entre os dentes e abriu-lhe a boca como a de um cavalo dócil. O barbeiro que lhe cortou a barba cinza e amarelada o fez como se tosasse um bezerro. Saddam poderia ser simplesmente um náufrago, altamente simbólico. A verdade não deveria tardar.

O todo se contrapõe a uma imagem mítica, aquela de um Saddam que o escritor esperava ver “como cabeça de suas tropas” “vender em alto preço a sua pele” no “palco cênico grandioso” da Bagdá das *Mil e uma noites*.

A comparação zoomórfica ocorre também no artigo de Vittorio Zucconi, “O alívio da America”, porém de modo mais politicamente correto, uma vez que incorpora também os norte-americanos, o que reforça a “vitória simbólica”.

Foram necessários 12 anos, duas guerras de Bush e dezenas de milhares de mortos iraquianos, norte-americanos, europeus, mas, finalmente, o paciente gato norte-americano capturou o rato iraquiano, revelado um miserável déspota de província que preferiu salvar a sua pele após ter feito tantos perderem a sua.

A isotopia da animalidade de Saddam “revelada” em sua captura – e, sobretudo, vista por meio de suas imagens – retorna também na p.3, na crônica de Bolzoni:

Eles o desalojaram (...) Nas últimas semanas seguiram seus passos ao redor de Tikrit (...)
... aquele homem que cheirava como uma cabra em sua fossa, e que não se lavava fazia alguns dias, e que não confiava em ninguém além de si próprio. Era já o fim do ex-ditador de Bagdá. Destruído por sua própria solidão.

Na mesma página, Tahar Bem Jelloun (“As imagens de uma rendição piedosa”) retoma ainda é retomado o mesmo tema, mais agressivo e focado diretamente nas impressões produzidas pelas fotos.

... Foi examinado como um animal perdido e reencontrado, um maldoso cavalo que escapou, um animal que devorou algum cordeiro.

Jelloun se demora depois na descrição da mania de higiene pessoal ostentada por Saddam no período de glória, um detalhe interessante no delineamento de sua personalidade perversa, da qual representa um velho *topos* – que, entre outros “contagiará!” inclusive os carcereiros de Abu Grahیب – “a necessidade de higiene física era acompanhada de um sadismo criminal”⁶. Para concluir: “...se comportou sem estilo. Foi indigno de sua legenda e de sua imagem. È um pobre homem, sem coragem e sem garra”.

Vejamos com clareza como a leitura patêmica é acompanhada daquela fisionômica, em razão de um antigo modo de vida em correspondência aos traços de caráter ou modo de ser. A observação sobre o estilo, não poupa nem o vencedor, e isso começa a dizer-nos algo sobre olhar *humilhado* do mundo árabe:

Os norte-americanos gostam de imagens brutais, imagens chocantes, imagens caricaturais. Poderiam ter capturado o inimigo e apresentá-lo aos jornais de maneira decente. Não: as imagens fazem parte da guerra. A vitória tem necessidade de mostrar aquelas imagens.

Na operação de captura, os dois refúgios em que Saddam era procurado foram posteriormente denominados pelos norte-americanos de “Wolverine” (ou carcaju, um animal parecido com um pequeno urso: o nome e a figuratividade da operação foram retiradas de um filme inesquecível de 1984, *Red Dawn* de John Milius, onde Wolverine chama os jovens voluntários do Centro-Oeste, para defender o país deles, na Terceira Guerra Mundial, depois de um desembarque na costa russo-cubana na encosta norte-americana. Novamente na p.2, no texto enviado Attilio Bolzoni, se insistiu sobre o fato de que Saddam já estava

⁶ Essa leitura sobre a “higiene” e psicopatologia é curiosa, em relação à cultura árabe, em que o tema do ritual de purificação está fortemente presente. A globalização do gesto de lavar-se no decurso de uma atividade criminosa, também permite, por outro lado, unir em um único tratamento de crueldade os vencedores (os guardas em Abu Ghraib) e os perdedores.

“encurralado” e que já estava vencido antes mesmo de ser capturado. Sua descrição no momento da captura não era ruim, era uma espécie de desfiguração de um grande líder.

Vestido à moda árabe como uma longa túnica branca – o dishdasha, e por cima tinha um casaco azul amarrotado e um lenço no pescoço. Os seus cabelos tintos de preto eram longos até quase as costas. O rosto desfigurado com uma barba desordenada e suja, com um arranhão na testa e outro nas maçãs do rosto.

As duas imagens em consideração, nesta descrição “farão sistema” como veremos, no momento do “retorno” de Saddam.

Iconoclastias

A força demonstrativa, de evidencia, atribuída às imagens de uma “captura” que vai além do fato em si, enfatiza grandemente o alcance iconoclasta e contribui para a construção de uma *parábola pret-à-porter*, para utilizar uma expressão já conhecida e utilizada nos discursos de representação da guerra. O valor exemplar do episódio é explícita nos títulos do jornal *La Repubblica*: “Saddam, o fim de um ditador” (p.3), mas também, como destaque de primeira página, “Uma parábola que acabou onde tinha começado”.

Além de documentar um fato ocorrido, as fotos são iconoclastas porque devem servir não só para confortar os norte-americanos e seus aliados sobre a eficácia de suas próprias ações (e, paradoxalmente, sobre a justiça da guerra: “vocês vêem? Saddam, a verdadeira arma de destruição em massa. Ele realmente existia e nós o encontramos”) – mas, também, para substituir e destruir no imaginário iraquiano e árabe a imagem *mítica* de Saddam.

Foi um verdadeiro show o anúncio da captura de Saddam, ao vivo, diante as TV, toda imprensa jornalística que assistia àquela cena verossímil, mas com as espetaculares imagens do ex-ditador de Bagdá mostradas em uma enorme tela plana, para o mundo inteiro (*La Repubblica* cit., p.3).

Em época de forte personalização, o poder político é representado por ícones corporais, e, sobretudo, por ícones faciais, também em países ocidentais democráticos, assim, não nos surpreende muito que a presença icônica do ‘chefe’ seja tão forte em países com um regime ditatorial (com seus conseqüentes rituais de destruição, feitos no momento certo)⁷. Por mais que pareça tão arcaico esse uso, ele continua a ter a sua

⁷ Já o artigo de Belloun, anteriormente citado, vinha ilustrado com um pequeno ícone de Saddam cravejado de golpes: quase dois anos depois, na ocasião da reabertura do processo, sempre Bernardo Valli dedicará uma reportagem ao “culto retalhado do Ditador” (*La Repubblica*, 23 de outubro de 2005, pp. 34-35). Ao ser publicado, desta vez, os ícones “locais” de Saddam, ferido de vários modos – sobretudo por golpes de arma de fogo, em um caso inclusive, por uma bomba que atravessou o muro, sobre a qual foi feita uma pintura dele – é interessante notar que os lugares mais atingidos eram o rosto, e em particular, os olhos...

eficácia, sobretudo por estar ligado ao circuito midiático⁸. Pode ser útil a este propósito refletirmos sobre o procedimento da enunciação que essas fotos mostradas põem em cena. O esquema sintático proposto por Barthes (1980) a partir das “práticas” (ou intenções, ou emoções) relacionadas à fotografia, organiza-a em três focos:

FAZER (Operador)

SOFRER (*Eidolon*, *Spectrum*)

OBSERVAR (Espectador)⁹

O operador, no nosso caso, está particularmente incorporado. As fotos instantâneas de Saddam, não foram tiradas por um fotógrafo *freelancer*, são fotos oficiais, fotos-provas, que divulgam um fato ocorrido, fotos que são verdadeiros *atos performativos*, como os *atestados* ou *certificados* oficiais, e que no mais das vezes, são fotos de corpos ainda vivos – ou fotos dos reféns ou mortos¹⁰. Sua proveniência burocrática é muitas vezes manifesta também pela “baixa” qualidade da imagem, que indiretamente testemunha o seu dizer verdadeiro: granulação grosseira, borrada, desfocada e com pouca nitidez, aliás, o que os jornais fazem com frequência: as qualidades típicas das fotos “instantâneas”, pontuais, vs. as imagens do autor.

O sujeito-objeto da representação, aliás, como nas fotografias sinaléticas/, documentários ou de identificação, está assentado em um efeito de crueldade, de massacre de imagens, em uma verdadeira visão técnica e impessoal, implacável, que se opõe ao tratamento mítico dos bons fotógrafos, capazes de produzir *retratos*, como nos portfólios de fotos para as divas do cinema ou do mundo da moda (cf. a diferença, sempre barthesiana, entre *rostos* e *faces*).

A este respeito, a foto prova que Saddam é um “morto-vivo”: está clinicamente vivo, é ele, mas não mais ele mesmo (daí o valor do “prendê-lo vivo”, na medida em que se crê que, dessa maneira, poder dominá-lo, usá-lo, etc ..). É uma “expressão neutra”, nem vivo

⁸ Louis Marin (1993) propunha na leitura do ícone do poder o resultado de um processo pelo qual, na história das imagens, a força física, militar, “nos corpos” dos súditos, do soberano se transformava em poder, colocado, por assim dizer, em reserva no signo, nas imagens-representação, não simples cópia do original, mas sua representação e, por conseguinte, forma de presença ligada ao espectador segundo o tipo específico da atividade e garantido do circuito da enunciação.

⁹ Uma tripartição que foi desenvolvida em uma mais complexa sintaxe do ver por Landowski (1989), segundo o qual as relações de visibilidade podem ser consideradas como simples traduções, sobre o plano figurativo, de dispositivos mais abstratos, relativos à comunicação ou à retenção de um determinado tipo de saber, relativos à dimensão cognitiva do discurso ou da situação considerada. Landowski propunha distinguir basicamente os seguintes termos relacionados: um sujeito que vê (S2) /imagens/ sujeito que é visto (S1).

¹⁰ As fotos dos mortos têm tradicionalmente função de prova que a personagem-mito (herói ou tirano) foi eliminada: Mussolini, na foto tirada na Piazzale Loreto, o bandido Giuliano, Che Guevara. Muito antes e logo após a Unidade da Itália, as fotos dos bandidos, os quais, porém vinham curiosamente “recompostos” com as suas armas, no momento das fotos, talvez para sublinhar a efetiva periculosidade que tinham quando vivas.

nem morto, como são os reféns (não mais vivo, porém não ainda morto)¹¹.

O efeito passional que suscita a sua imagem não pode ser outro que o de exaltação (Berlusconi) e satisfação para os que o viam como um inimigo e o de impotência e humilhação para os que se identificam com ele. Ressurge a atribuição de uma função veridictória forte, imediata de uma imagem como essa, em relação (ou ao lado da) à linguagem verbal. As palavras de uma autoridade odiada ou controversa não são, por definição, dignas de crédito: ao contrário, se pensa que a “mecânica da foto” seja mais impessoal e, portanto, mais *credível*¹².

No que diz respeito a “quem observa a foto”, devemos ter cuidado para não cometer o erro de acreditar que o efeito das imagens seja o mesmo para todos e sobre todos, como sugeria um famoso anúncio publicitário da Telecom, protagonizado por Gandhi.¹³ O mesmo jornal *La Repubblica*, multiplica em suas páginas as imagens nas quais as fotos de Saddam, transmitidas na televisão, são vistas por telespectadores e segundo modalidades extremamente diversas entre si. Se o primeiro efeito é globalizado e panóptico (todos, em todo o mundo, vêem essas mesmas imagens, “todo o mundo vê a captura de Saddam”, na ideia da visibilidade total do nosso mundo). Em seguida, o mesmo jornal se preocupa em destrinchar as reações diversas e diferentes níveis de recepção: dos observadores mais neutros (p. 1 e 14, tema o Processo); a alegria (?) dos iraquianos (p. 4); a indiferença ou os hábitos, mas talvez também o sofrimento, o sentido de opressão de uma mulher “no mercado de Bagdá” (p. 10, do 1 de julho) contraposta a um “espectador (ou técnico?) da tv” (p. 13). Ainda há a exultação dos soldados norteamericanos, a modalidade mais compassada de um rico xeique do Kwait que observa, quase deitado, a tv. Desse modo, vem colocada entre outras representações a quantidade de atores em ação.

Ainda por meio dessas fotos – “textos dentro de textos”, como teria dito Lotman – surge uma enorme diferença entre os retratos de Saddam “majestoso”, sua iconografia oficial (mostrada extensivamente também pela internet) – entre outras, apoiada por imagens, estátuas, murais, ícones mais tradicionais – contrapondo-se àquela do “após a captura”.

¹¹ Ainda Barthes quando comenta a foto (de 1865) de um jovem prisioneiro condenado a morte (“vivo, mas já morto”) (1980, p.96 e sgg.tr.it) nos dá uma pista a respeito do “punctum” e dos horrores que possam produzir, inclusive em nós, as fotos e os vídeos atuais com os reféns antes e depois da execução.

¹² Por outro lado, tradicionalmente, a imagem foi usada para atestar o verbal. Se pensarmos, porém, no experimento dos ecos de “Chama Vaduz”, onde o verbal modifica as imagens, podemos observar que não há uma total equivalência ou biunivocidade entre as duas linguagens: se usa aquela verbal de preferência para fazer mentir as imagens, enquanto se usa preferencialmente as imagens para comprovar o verbal.

¹³ Cfr. Apêndice – “A guerra das imagens”. A publicidade da Telecom era em substância uma ucrônia, em que se mostrava uma grande praça metropolitana, contemporânea a Gandhi, cheia de gente e dominada por um enorme painel digital do qual o estadista indiano difundia a sua mensagem de paz. O slogan sugeria que, se tivesse tido a possibilidade de usar a tecnologia que hoje temos a disposição, Gandhi teria convertido o mundo. Perguntemo-nos porque então, não nos aparecem “os bons” de nosso tempo, e isso demonstra a astúcia do publicitário autor do spot na escolha de uma testemunha que não o podia desmentir.

Aproximando-se do *eidolon* de Saddam posto em cena por essas fotografias – obviamente falta cada “pose” de sua parte, cada forma consciente de controle do *spectrum*, constituído pela imagem e cada aceitação de “entrar na história” (ou de exercer o seu poder) através das fotos. Assim, não ao acaso, Saddam nunca olha para a câmera (aqui um outro traço que fará então sistema com as fotos de seu “retorno”) e, em consequência, ele não olha mais o próprio telespectador, não o interpela, renunciando inclusive a dizer “eu”. Renuncia completamente “a fazer pose”, evita qualquer mensagem, e de qualquer modo, fecha-se em si mesmo, opaco.¹⁴

Voltemos, mais uma vez, a pensar sobre a estratégia iconoclasta dessas fotos, porém agora, observando-as diretamente. As fotos mostram somente a parte de cima do corpo de Saddam, ou seja, sua cabeça, seu rosto marcado, sua barba e seus cabelos desalinados. Podemos distinguir duas séries. Na primeira série ele aparece sozinho, enquanto em todas as outras fotos estão presentes as “mãos-atores”, que são as mãos que enunciam seus movimentos atribuindo sentidos ao corpo. As duas séries se distinguem até porque na primeira Saddam está posicionado da direita para a esquerda (o que sugere um “movimento para”, em direção... para “fora” do refúgio-prisão). Na segunda, ele está posicionado de modo contrário à primeira. A oposição que emerge serve seguramente para distinguir dois momentos diversos no tempo, mas também para dar uma ideia de um percurso e, por consequência, de uma história. É interessante também examinar a imagem de fundo: nas primeiras, se vê a figura de um desenho com linhas ortogonais irregulares que poderiam ser de um mapa e a outra imagem possuía um desenho regular, que poderia ser uma parede de azulejos: além de reunir figurativamente dois palcos de uma guerra que, até então, tinham estado separados (o território iraquiano, inacessível e hostil, difícil de controlar na prática cotidiana da guerra e, do outro lado, o “comando”, o lugar onde se racionaliza e se controla o conflito). Os desenhos servem semissimbolicamente para indicar um percurso semântico que vai do modo forçado, confuso, intrincado, complexo – como pode ser o mesmo “caso de Saddam” – à “clareza cartesiana” dos norte-americanos.

No que diz respeito às suas mãos, na primeira fotografia (primeira página do jornal *La Repubblica*), a mão parece que se levanta, como se fosse para pedir ou esperar alguma coisa; na segunda, a mão parece assumir uma forma meditativa, está apoiada na barba, como se percebesse somente naquele momento ter ou querer escondê-la¹⁵. Nas outras fotos, se veem mãos que não pertencem ao mesmo ator, cobertas por luvas, e em uma delas se vê o perfil de um provável médico, com o rosto também protegido por “máscara”: uma ótima representação do tratamento médico que torna objeto a pessoa, transformada

¹⁴ Veja Shapiro 2002: o rosto de perfil, é destacado pelo observador (...) é como a forma gramatical da terceira pessoa, o impessoal “ele” ou “ela” com a forma verbal em concordância e adequação, enquanto que a face em direção ao exterior é usada para chamar a atenção, um olhar latente ou potencialmente em direção ao observador, e corresponde ao papel do ‘eu’ no discurso com o seu complementar “tu”. Mais em geral, ainda Barthes, sobre a fotografia e a Morte, escreve palavras muito duras e muito bonitas (1980:16 e sg).

¹⁵ Cf. a “rima” involutária com a pose de Bruno Vespa na publicidade de seu livro, na parte inferior da página.

em coisa/corpo, por manejá-la com precauções. São, sobretudo, as fotos dessa inspeção feitas para representar uma versão sutil, tecnocrática, do “massacre do cadáver” – da estripação do inimigo acorentado de antiga memória.



Figura2 - Dida: Le immagini del “ritorno” di Saddam e del primeiro giorno del processo, “La Repubblica”, 2 luglio 2004.

Percebemos fortemente a foto como ato de violência porque, de maneira banal, essa mostra, sem o seu consentimento, uma pessoa que sofre, sendo manipulada em seu corpo, comprovando sua total perda de controle sobre si mesma e, consequentemente, de sua própria imagem, a própria aura.

No campo da semiótica, Eric Landowski (1989) afrontou questões desse tipo, formulando a hipótese de distinguir entre diferentes regimes de visibilidade de acordo com o cruzamento entre as competências modais de quem vê (querer ver) e de quem é visto (querer ser visto), integrando assim os regimes ao tema de uma passionalidade específica do ver. Em nosso caso particular, temos uma típica situação polêmica da qual ressalta a insistência de um sujeito que *quer ver* (os americanos que o capturaram) sobre alguém que *não quer ser visto* (Saddam). Mas acima de tudo, os americanos querem *mostrá-lo*: há um

terceiro sujeito na dialética midiática, o espectador, que não coincide com o *Operador* (ao qual serão adicionados outros operadores, aqueles que aceitam mostrar – por exemplo, o jornal do dia), que julga, por vezes, o próprio ver como uma violência que ele sofreu, ou uma conivente culpa prazerosa por ter sido constricto a fazer algo que não quisesse (BOLTANSKI, 1993).

A consulta médica pública é uma forma de degradação que vai muito além da profanação do corpo do líder que, como sabemos, manteve mesmo nos tempos modernos uma forte sacralidade, como confirmam todas as práticas ligadas a ela¹⁶. É uma violação radical da intimidade, cuja exploração requer uma ética bem definida, em que são determinantes o consentimento do interessado e a salvaguarda de sua *privacidade*.

Tocamos novamente a questão da centralidade do corpo na guerra midiática que estamos vivendo: é interessante lembrar que preso o corpo morto, resta a “persona”, que, se tratada de um certo modo, *pode servir sobretudo para ativar uma relação passional com o espectador*.

O retorno de Saddam

As fotos de sua captura mostravam um Saddam como ele nunca queria ter sido visto, e sobretudo, como seus seguidores (senão a totalidade do mundo árabe) não queriam vê-lo. Segundo a afirmação dos jornais ocidentais, esses haviam se sentido *humilhados* não só pela imagem daquele, mas também e, sobretudo, pelo seu comportamento *pouco honrado*.

Na narrativa midiática emergem então velhas paixões, individuais e coletivas. “Paixões sobre si mesmo” como a *dignidade* e a *honra*, os “simulacros eficazes” da interação consigo mesmo e com os outros, fundadas na projeção imaginária dos sujeitos, como bem descrito nas análises semântico-narrativa sobre o *desafio* e a *cólera* propostas por Greimas:

A honra é uma autêntica representação, é a imagem de nós mesmos que construímos em função de nossa participação na vida social – é um núcleo frágil, protegido e exposto a um mesmo tempo. De fato, esse “sentimento de merecer a consideração, de se conservar o direito à própria estima” – trata-se de uma das definições do dicionário – que se baseia em uma valoração positiva da própria imagem e acima de tudo, sobre a “fidúcia em si (GREIMAS 1983, p.231).

Mas também, paixões do *desencanto*, pela ferida da própria honra, tanto mais dolorosa, quando mais for causada por aquele que a deveria representar diante do mundo e nos quais se colocou todas as suas esperanças.

¹⁶ Cf. Luzzatto, 1998; Boni 2001. Exemplo instrutivo ocorrido na Itália foi o caso de Mussolini (cujo confronto com Saddam, em sua queda, é tematizado pelo mesmo jornal *La Repubblica*), analisado no livro de Luzzatto. Fuzilado sem julgamento, o seu cadáver tinha muitas vicissitudes e foram grandes as dificuldades para encontrar um enterro “oficial”, por medo de que a cerimônia e o reconhecimento do túmulo produzissem culto.

Sob esse fundo patêmico, no dia 2 de julho de 2004, após sete meses de prisão e de obscuridade, o ex-ditador reaparece na mídia de todo o mundo, para sua primeira audiência em que é acusado de crime de guerra, em que fotografias o revelam plenamente “ressuscitado”, irado e ameaçador. *La Repubblica* não perde a grande ocasião para reabrir o dossiê dedicado ao tirano na sua astúcia midiática de surpreender a todos, com o seu aspecto renovado e com seu comportamento imperioso.

Mais uma vez, a notícia ocupa muitas páginas e foi destaque de quase toda a primeira página do jornal: ao centro uma foto de Saddam hierático, com o dedo levantado:

O ditador, mais magro e com a barba, visto na tv de todo o mundo. “Era justo invadir o Kuwait, esse processo é uma farsa (lead).

SADDAM DESAFIA OS SEUS JUÍZES (manchete).

O ditador em aula: sou o presidente do Iraque, o criminoso é Bush.

A imagem é enquadrada, como habitualmente, por dois artigos: à direita, sinalizado como *Reportagem* do enviado a Bagdá Bernardo Valli, “A arrogância do derrotado”; à esquerda, como *A personagem*, o artigo de Tahar Ben Jellooun, “Na cabeça do tirano”.

A foto é de forte impacto iconográfico. Não se pode deixar de pensar no esquema figurativo de certas *Ressurreições*, que escolhem o momento mesmo da elevação de Cristo do sepulcro, mesmo que nesse caso, tenhamos mais propriamente, a figura de um *anticristo*, como tematiza o jornal. Observamos uma forte verticalização da imagem vista de baixo – marcada horizontalmente pelas barras do tribunal – em direção ao alto, verticalização sublinhada, inclusive, pela direção da tomada da foto, que, diversamente daquelas fotos da captura, acrescenta um tom ameaçador à figura de Saddam. Os atores reconhecíveis nas fotos são sempre as “mãos” e o complexo “busto/rosto”, com a marcação do “olhar”, desta vez, se portando de modo diverso, fortemente indicativo.

Sob o perfil passional, a passagem das fotos de sua captura em relação a estas, vão da *apatia* à paixão violenta, e as expressões são agora de *raiva* e *cólera*. As “figuras das paixões”, de Charles Lebrun (1698), nos oferecem uma gama de possíveis leituras expressivas-fisionômicas, ainda hoje atuais:

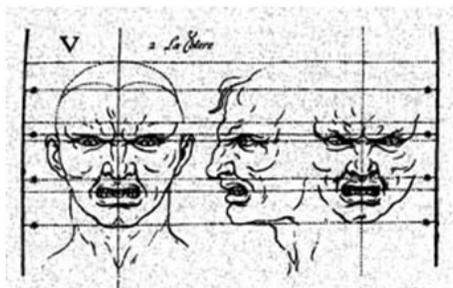


Figura 3

Quando a cólera toma conta de nossa alma, aquele que sente essa paixão passa a ter os olhos vermelhos e inflamados, a pupila dilatada e brilhante, as sobrancelhas, ora abaixadas, ora levantadas sempre da mesma maneira. A fronte aparecerá muito enrugada, com marcas de expressão em torno dos olhos. As narinas aparecerão abertas e dilatadas, os lábios cerrados um contra o outro, e o lábio inferior ressaltará mais do que o superior, deixando os ângulos da boca um pouco abertos, formando um riso cruel e raivoso... (LE BRUN 1698, p.73).

Os artigos que literalmente molduram as fotos oferecem uma leitura fisiognômica-passional: “Saddam emagreceu e tem barba” (lembramos que no período que comandava, ele não a possuía, enquanto que no momento de sua captura tinha uma grande barba, que mais tarde foi cortada). Representa uma verdadeira figura de vingança, na qual os traços são isolados:

- gestos eloquentes
- dedo apontado para a câmara.
- cílios marcados para exprimir surpresa e/ou indignação.
- olhar de relance
- ironia

O exercício hermenêutico sobre as imagens mostradas nos artigos se justifica, inclusive, pelo distanciamento entre áudio e vídeo que os cronistas experimentam ao assistir ao vivo o julgamento, seja pela dificuldade de entender a língua árabe, quando são fontes as transmissões de Al Jazeera, seja por explícita suspensão do áudio do julgamento de Saddam, ocorrido no início desse como medida de segurança (sempre o jornal *La Repubblica*, p.3: “nem tudo foi ao ar, mas as imagens ficaram”).



Figura 4

O artigo de Valli é completamente centrado nos diversos tipos de paixões que o reaparecimento de Saddam suscita. O tipo de paixão de Jelloun é diretamente um fingimento introspectivo sobre o fato de “ser Saddam”, e parece mesmo ter a função de responder as interrogações que surgem do primeiro. Os dois textos eram relatos de paixão: coisa que parece tão mais significativa considerando que estão na primeira página. É necessário questionarmos para verificar se se trata de uma simples forma de entretenimento passional, que reentraria em um fenômeno mais geral, muitas vezes, enfatizado como *patemização da informação* (MARRONE 2001, POZZATO, 2004), ou, se talvez não se trata, como me parece mais provável, uma forma de integração do “saber” sobre as paixões, de qual adoção como instrumento de conhecimento e de elaboração das previsões relativas aos fatos do mundo, passa a ser, em qualquer modo, inevitável, no momento em que a situação enfrentada é muito caótica e de difícil leitura. Trata-se também, como veremos, de começar a elaborar o clássico processo paralelo pelo qual, como sempre, os jornais discursam ao lado do judiciário, visando chegar a um juízo “substancial”, divisível do senso comum, desvinculado de um grupo de juízes.

Bernardo Valli, enviado a Bagdá, tematiza diretamente a “floresta de paixões opostas” que suscita aquela em que vem definida “a aparição” inesperada de Saddam, com uma chamada indireta à “tumba” na qual se encontrava¹⁷. Muito longo, o artigo de Valli é articulado em diversas sequências, no interior das quais é interessante observar que, seja o sujeito observador, o narrador inscrito; seja os sujeitos narrados, todos estão apresentados como se compartilhassem a atitude epistêmica da *incerteza*. São, em suma, todos sujeitos *inquietaos*, que caminham sobre um cume de paixões opostas: o povo iraquiano, dividido internamente, o mesmo narrador, que, por sua vez, se interroga, seja sobre si mesmo, sobre a posição patêmico-epistêmica a adotar no confronto das imagens que ele está comentando, seja sobre a verdade do sujeito que é o protagonista. Um caso que, na sua concretude, necessita tornar mais complexa a ideia pela qual “a legitimidade e a credibilidade da enunciação (*da reportagem, N.d.A*) depende da percepção direta e da presença física do jornalista nos lugares dos eventos documentados” (FONTANILLE, 2004, p.357).

O primeiro segmento textual, como dissemos inicialmente, é aberto com a “curiosidade mórbida” que suscita “a aparição imprevisa na televisão” de “um famoso tirano humilhado e vencido”, no papel de prisioneiro, curiosidade que situa no mesmo nível todos os sujeitos envolvidos no artigo e que, de fato, oferece a esse último uma configuração polêmica já pronta, caracterizada pela instabilidade modal dos papéis, se é que é verdade que “a curiosidade tende a transformar o seu objeto em sujeito, ou melhor, no antissujeito, que resiste, fuge, dissimula, etc.” (GREIMAS, FONTANILLE, 1991, p.49).

No segundo segmento, vê-se reaparecer, diante do ícone de Saddam, um “rio de sentimentos opostos” do povo iraquiano “derrotado pela violência”:

¹⁷ O artigo continua na p. 3, com o título: “Iraque, a história na prisão/ pelo tirano raiva e dor”. É notável a semelhança com o título “A raiva e o orgulho” do panfleto de reação pró-americano a 11 de setembro de Oriana Fallaci, um microsintagma passional decididamente icástico.

“quando foi descoberto emagrecido, porém bem aparentemente; a barba cortada, os cabelos bem arrumados, um terno cinza com uma camisa branca aberta no peito; e, sobretudo, um olhar esperto, vivo, e a fala pronta, cortante, para responder àqueles que o julgavam. “Eu, um criminoso? Não, o criminoso é Bush””.

A floresta de paixões contrapostas será reduzida a duas paixões do tempo, uma projetada para o futuro, e, outra para o passado: o desejo de *vingança* por um lado, a *saudade* dos tempos heróicos do outro.

Um subsegmento que podemos intitular “Saddam e o juiz” insere brevemente a questão central, a notícia verdadeira, isto é, que Saddam não pretende sumeter-se passivamente ao julgamento como ritual de degradação, após aquele a que se submeteu rapidamente no momento de sua captura, mas pretende aproveitar a oportunidade e se possível, tirar proveito para si próprio (cf. no mesmo número do jornal, o artigo de Vittorio Zucconi “América teme o show de Saddam”). Para Saddam, desta vez, não se trata de sofrer um procedimento “estésico-midiático”, por assim dizer, não somente simbólico ou de forte impacto emotivo, mas de gestionar um instrumento-chave de afirmação de uma nova legitimidade, juntamente com aquele de sua deslegitimação. Do ponto de vista norte-americano, a degradação do inimigo obtida através das fotos da captura resultava assim muito mais funcional do que arriscava agora ser o julgamento, que, em contrapartida, pode reabrir muitas questões, sendo o lugar onde o confronto com o protocolo legal, inevitavelmente, restitui a dignidade do acusado e, por assim dizer, também obriga a mídia a mudar o gênero de referência, abandonando a pura demonstração para o judiciário¹⁸.

Para a mídia não há tempo a perder, assim, o narrador de nosso artigo começa a interrogar-se sobre a justa paixão a ser atribuída a Saddam, na medida em que o prisioneiro ostenta uma *arrogância* que pode indicar *dignidade*, ou, ao contrário disso, *imprudência*. Resolver a questão significa também examinar a sistematização passional de todos os sujeitos envolvidos, encenar uma espécie de processo íntimo, uma pesquisa íntima da verdade, fundada mais sobre o ser que sobre o *fazer* do ex-ditador¹⁹.

Assim, então, temos “A história de Fuad”: o guia iraquiano de Valli se “instalou” na cidade para ouvir *ao vivo* os humores e registrar as emoções. Não o podendo fazer pessoalmente por uma questão de prudência, o enviado dessa vez traz à cena um *corpo delegado*. Informando que Bagdá está em pleno tumulto patêmico, dividida entre os sunitas (seguidores de Saddam) e xiitas. A cidade, além de sentimentos e interesses, é vista e, sobretudo, sentida literalmente “fervido de indignação, de raiva e de dor...”

¹⁸ Observar-se que o “Saddam degradado” torna-se um topos da imprensa sensacionalista : quando aparece está quase esquecido, aí entraram as fotos roubadas em que se vê como o cárcere está constrito à limpeza e a ocupar-se de sua higiene pessoal. Todos os jornais dão amplo espaço dedicando páginas inteiras, criticando os feitos do jornal inglês The Sun e do norteamericano New York Post. La Republica, por exemplo, dedica uma página inteira reproduzindo em tamanho pequeno uma foto que intitula “Saddam em cueca, Bush se enfurece” (sábado, 21 de maio de 2005, p.15).

¹⁹ Que a “justiça emotiva” colocada em cena pela mídia também possa poluir a aula do tribunal é, por fim, muito temido pelos juristas que se preocupam com a autonomia dos dispositivos legais. (Cf. Garapon 1996).

“Como colocar-se?” A sequência seguinte é interessante porque inverte a posição enunciativa do narrador: no papel temático de enviado, o jornalista deveria assumir o papel de informante, daqueles que o delegaram a entrar em contato para um saber direto sobre os eventos – graças a sua presença física nos locais dos fatos – para assim transmitir aos leitores. Valli contrariamente interroga-se sobre o regime cognitivo-patêmico a ser assumido no confronto do evento que deveria nos narrar. Descartada a /piedade/ (seria não merecida) e a /satisfação/ (seria um ato excessivamente rigoroso, inqualificável sobre o já vencido), a escolha é aquela de procurar /imparcialmente/ uma forma de destaque cognitivo que prontamente, traduz-se porém, em um programa passional, expressão da “curiosidade exagerada” de “procurar o olhar”.

“Olhos nos olhos” é uma velha maneira de entrar em contato profundo com o outro, para extrair sua sinceridade. Além disso, nos é informado que quando Saddam estava no poder os soldados viravam a cabeça e abaixavam os olhos. Na melhor tradição da antedemocracia do olhar, olhá-lo nos olhos teria sido tomado como uma afronta, ou um desafio.

Um olhar célebre e potente, assim era aquele de Saddam, que podia “fulminar” (ferir, matar, usando os olhos como uma arma), ou também, “hipnotizar” (seduzir, usando os olhos como uma forma de enganar e que acrescentamos, v^z pensar a sua história nos termos de uma retaliação ótica. Personificação do mal (demônio), ou, ao contrário, simplesmente, um líder árabe? A característica que afeta Valli é aquela de seu ser /imprevisível/. Daí o propósito de “reconstruir a sua história”, na tentativa de chegar a fixar a configuração patêmico-existencial que lhe é própria.

A Saddam deve ser reconhecida uma certa dose de /coragem/, demonstrada, inclusive, na ocasião dos assassinatos e atrocidades cometidas por suas próprias mãos, e, contrariamente, lhe faz falta o /sentido da honra/ (manter a palavra dada, e cumprir com seus compromissos), necessário para acrescentar /nobilidade/ à coragem. Assim, podemos extrair a diferença entre *um assassino* e *um herói*. E, de fato, pensando nos momentos mais recentes de sua aventura, primeiro se comportou como *desertor*, ao fugir em vez de defender a sua cidade, e sucessivamente se cobriu de *vergonha*, pelo modo como se escondeu e, logo após, pelo modo como foi retirado fora de sua toca, humilhado e ofendido.

Mas notem a sua /imprevisibilidade/: “se reapresenta sete meses depois, em grande forma”. Os carcereiros testemunham e são fiadores de sua ressurreição. Com extrema lucidez e, inclusive, humor, Saddam afronta o tema fervente da legitimidade do tribunal escolhido para julgá-lo, confirma, finalmente, com todo o seu comportamento, um certo *orgulho machista*, resgatando a honra da família e da tribo. Em suma, a compleição passional desse senhor da guerra, denota, no mínimo, uma boa dose de *dinamismo*, de capacidade de não dar-se por vencido e de continuar em cena.

Na última sequência do artigo, reaparecem as perguntas sobre os possíveis efeitos, de um lado e de outro, de sua *exibição* pública, considerando o fato de que, pela primeira vez, um ditador vencido tenha tido essa possibilidade e jogado-a fora.

É o paralelo artigo de Jelloun “Na cabeça do tirano” que responde às interrogações, objeto do tumulto passional discutido por Valli, e é interessante notar como, ainda outra vez, vem proposta uma veridicção através de um fingimento (“Como no filme *Quero ser John Malkovich* eu consegui penetrar na cabeça do tirano”). Enquanto nós nos interrogamos sobre o que efetivamente Saddam pensa, narra Jelloun, ele se interroga sobre o que acontece “fora de si” (“de fato não acontece nada”, responde a si mesmo). A simulação propõe dessa vez um ser desprovido de sentimentos e de paixões (“quando se conduz um país, não se tem estado de ânimo...”), que cai porém, em uma crise epilética e, por conseguinte, na loucura, provocando a náusea do seu hóspede secreto, o qual porém, aproveitando-se da inusitada situação, tem nesse meio tempo, *dito* uma série de coisas *indizíveis*.

Mas a história é destinada a continuar. Se um jornal como *La Repubblica* conseguiu, no mesmo dia do início do julgamento contra Saddam – dar um juízo “final” humano e histórico, isso não impede que a personagem, assim tão bem construída e, sobretudo, tão midiática, em seu dinamismo e em sua imprevisibilidade, tenha se mantido tutor, não somente na prisão de seus inimigos, mas também em *stand-by* pela mídia de todo o mundo, que celebra as suas recorrências (o aniversário como a derrota) e multiplica as suas humilhações, expondo em aberto os mecanismos da memória e da produção midiática²⁰.

Saddam Hussein foi enforcado na alvorada do dia 30 de dezembro de 2006.

APÊNDICE: A guerra das imagens. Temas e problemas.

No dia 20 de junho, seis meses depois da captura de Saddam, a guerra das imagens estava, ainda, em pleno desenvolvimento, tanto que vinha tematizada como tal pela mídia. Na Itália, por exemplo, o jornal *La Repubblica*, dedica-lhe dois artigos que emolduram as fotos do terrorista Al Muqrin assassinado em Riad e mostrado pela televisão saudita (“Os filhos da Jihad” de Guido Rampoldi e “A guerra santa das imagens”, de Gabriele Romagnoli, com um complexo iconográfico representativo (as duas torres, os filhos de Saddam, Nick Berg, Quattrocchi, etc). Inicia uma reflexão destinada a renovar-se no curso do tempo, a cada nova ocasião de choque.

Porque nos fazem ver: a frase “se uma árvore cai na floresta e uma câmera não a filma é porque a árvore não caiu”; segundo Romagnoli, o conceito é duplamente válido nos países árabes, e triplamente na Arábia Saudita, onde a informação é hipercontrolada pelos Saud, e onde a oposição teve voz somente com a Internet. Al Quaeda levou ao extremo a estratégia midiática, no convencimento de que, de alguma forma, “qualquer coisa que

²⁰ Ver, por exemplo, o grande Dossier que o jornal *La Repubblica* dedica ao prisioneiro em 30 de janeiro de 2005, em que, entre outras coisas, é amplamente citado no artigo di Valli que analisamos. Desde 20 de Outubro de 2005, Saddam aparece novamente nas primeiras páginas dos jornais com a retomada do processo contra ele. *La Repubblica* usa o mesmo título em 20 de julho de 2004, “Saddam desafia seus juízes” e o mesmo modelo de paginação. Retrato de Saddam nas fotos, parece surpreendentemente “igual” a nove meses atrás (a mesma vestimenta, o mesmo look), enquanto que a expressão é muito mais cogitativa.

tivesse acontecido, teria sido anulada, como jamais ocorrida”. O que coloca o problema da censura na América, amplamente desacreditada, isto é, de atividades constantes de um sujeito “desinformador”, sistematicamente especializado em “não fazer saber e não fazer ver”.

Quem deve ver: se diz que se lança sobre audiências diferentes. As decapitações dos reféns são ofertadas inicialmente pelos sites da Internet, cujo acesso nos países árabes é muito limitado (com exceção da Síria e dos pequenos emirados). TV e jornais nem sempre retomam as notícias divulgadas na Internet. Nas televisões árabes as imagens, na maioria das vezes, desaparece (nos cartazes, nas autoestradas do Irã são exibidas as fotos das prisões de Abu Grain, e não aquela de Berg).

Assim: não se dirigem às massas árabes, mas à elite combatente (são troféus que requerem emulação, com base em um raciocínio do tipo “se eles fizeram, podemos fazer também nós”) e à massa ocidental, “à qual aquele troféu provoca horror, por induzir a retirar-se não somente metaforicamente e incita ao abandono do solo islâmico, de todas as formas”. Aquilo que Romagnoli não diz, é que essas imagens, frequentemente, chamam por vingança: eu vi e não posso deixar de apoiar uma ação que puna esse infame.

Em julho de 2005, por ocasião dos atentados em Londres, os analistas repetidas vezes afirmaram que os jovens fundamentalistas se “formam” no ódio antiocidental pela internet. Para a “contraofensiva governamental”, razões e alvos são diversos: “A finalidade é a certificação, o público é o povo submisso. A mentira do Estado é regra (...) Temos de fazer ver os documentos para evitar ser acusados de blefe. Os americanos entenderam isso logo e mostraram o caminho expondo os cadáveres dos filhos de Saddam para as câmeras e, em seguida, mostrando o próprio, após sua captura (...) Um problema é constituído pelo fato de que o povo pensa rapidamente que quem manipulava os fatos pode manipular também as imagens, tanto no oriente como no ocidente. Dezenas de teorias de complô circularam no vídeo de Berg, naquele da libertação dos reféns italianos e mesmo sobre as imagens de 11 de setembro.

O que ainda veremos: nos espera uma escalada de horror e de suas imagens. Disse em uma entrevista John Gray, autor de um livro intitulado *Al Qaeda e o significado da modernidade*: (...) Al Qaeda entendeu muito bem o caráter midiático da guerra contemporânea. Os Talibãs desprezam a mídia, mas sabem como usá-la. Conhecem ritmos e códigos da ficção e os usarão: emoções sempre mais fortes, senão as pessoas não assistirão mais. Bin Laden mata para conquistar espaço na tv de todo o mundo, mais do que qualquer outra coisa”. Quanto à tipologia de atitude no confronto das imagens-choque, em agosto de 2005, o *Corriere della Sera* publica um detalhado artigo sobre um tráfego na Internet de fotografias de horrores da guerra enviadas pelos militares envolvidos na guerra, em troca do acesso a sites pornográficos.

O que mostrar. É interessante também o artigo de Zucconi de 23 de setembro de 2004 sobre os problemas ligados à difusão e à publicação dos vídeos (fazer o jogo deles: ativar à vingança tornando cada vez mais difícil a retirada vs. dever de cronista). Tema/

problema de como tratar esses materiais, segundo qual estratégia comunicativa. Assim, as polêmicas recorrentes, inclusive na Itália, sobre a oportunidade de dar espaço e, assim, relançar o chamado terrorismo midiático, de funcionar, inclusive, involuntariamente como amplificador e caixa de ressonância dos terroristas, de “fazer o jogo deles”.

Il Foglio publica provocativamente toda uma sequência da decapitação (de novo, no 26 de setembro de 2004), em controvérsia com aqueles que não queriam fazê-lo. Distinguem-se na discussão Furio Colombo, até então, diretor de *l'Unità*, e Enrico Mentana, então diretor do TG5. Em julho de 2005, em seguida aos atentados que repetidamente atingiram Londres (nos dias 07 e 21 de julho), a mídia inglesa mostra que uma terceira via é possível: escolhe, de fato, conter o máximo possível a representação da dor. Faz circular, ainda dessa vez, imagens fortíssimas, em que é possível ver pessoas assustadas, aturdidas pelo choque e cobertas de sangue – mas estão sempre vivas. A palavra de ordem nacional passa a ser “resistência”, capacidade de perdurar em seu próprio ser e de não se deixar abater nem se deixar levar pela emoção. É uma lição para todos.

Tradução de:

GLAUCIA BRITO e
ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

Referências

- BARTHES, R. (1980). *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
- BOLTANSKI, L. (2001). *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria*, media e politica, Milano, Cortina.
- BONI, F. (2002). *Il corpo mediale del leader*, Roma, Meltemi.
- DIDI-HUBERMANN, G. (2003). *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
- ECO, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- FABBRI, P. (2004). “Lo spettacolo della pena”, relazione al Convegno Mutazioni audiovisive, Imperia, 19-20 settembre.
- FIORENTINO, G. (2004). *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra*, Roma, Meltemi.
- FONTANILLE, J. (2004). *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- FONTANILLE, J. (2004b). “Affichages: de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations”, E/C, Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici.
- FLOCH, J.-M. (1986). *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- GARAPON, A. (1996). *I custodi dei diritti. Giudici e democrazia*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- GIGLIOLI, P.P.-CAVICCHIOLI, S.-FELE G. (1997). *Rituali di degradazione*. Anatomia del processo Cusani, Bologna, Il Mulino.
- GREIMAS, A.-J. (1991). *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani.

- _____ (1983). *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani.
- LANDOWSKI, E. (1999). *La società riflessa* (1989), Roma, Meltemi.
- LE BRUN, CH. (1698). *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, MILANO, CORTINA.
- LO RUSSO, A.M. - P.VIOLI. (2005). *Semiotica del testo giornalistico*, Milano, Bompiani.
- LUZZATO, S. (1998). *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi.
- MAGLI, P. (1993). *Il volto e l'anima. Fisionomica e passioni*, Milano, Bompiani.
- MARIN, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Glöses, Paris, Seuil.
- MARRONE, G. (2001). *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- _____. (1998). *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- MIRZOEFF, N. (2004). *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Roma, Meltemi.
- MONTANARI, F. (2004). *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.
- POZZATO, M.P. (2004). *Leader, oracoli, assassini*, Roma, Carocci.
- SHAPIRO, M. (2002). *Per una semiotica delle arti visive*, Roma, Meltemi.

ISABELLA PEZZINI é professora titular da Faculdade de Ciência da Comunicação da Università Sapienza de Roma. Atual presidente da Associação Italiana de Semiótica, tem vários artigos e livros publicados, entre os quais: *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale* (2008), *Il testo Galeotto. La lettura come pratica efficace* (2007). Roma Meltemi, *Lo spot elettorale* (2001) e várias coletâneas com Pierluigi Cervelli: *Senso del consumo: dallo shopping al museo* (2006), com Gianfranco Marrone: *Senso e metropoli. Per una semiótica posturbana* (2007).