



MÍDIA E CULTURA

A ofensa das imagens: reverberações simbólicas no ambiente midiático¹

The offense of images: symbolic reverberations in the media context

La ofensa de las imágenes: reverberaciones simbólicas en el entorno mediático

L'offense des images: réverbérations symboliques dans l'environnement médiatique

Alberto Carlos Klein²

orcid.org/0000-0002-5701-0328
klein@uel.br

Recebido em: 14 jan. 2020.

Aprovado em: 13 jun. 2020.

Publicado em: 01 jul. 2021.

Resumo: Partindo da abordagem de Durand, que toma o símbolo como "epifania de um mistério", analisamos neste artigo possibilidades da experiência simbólica em meio ao diagnóstico de esvaziamento das imagens na sociedade midiática. Sugerimos que o fenômeno das imagens ofensivas, em diversos casos, enseja atitudes e comportamentos próprios do ambiente simbólico, tensionando o caráter mediacional da imagem. Percorremos, assim, o fenômeno da demonização do outro em imagens. Para tanto, nos valem também das contribuições teóricas de Mitchell, Belting, Baitello Jr e Han.

Palavras-chave: Imagem. Símbolo. Ofensa.

Abstract: Starting from the approach of Durand, who takes the symbol as "epiphany of a mystery", in this article we analyze possibilities of the symbolic experience in the midst of the diagnosis of emptying of images in the media society. Thus, we suggest that the phenomenon of offensive images, in several cases, provokes attitudes and behaviors proper to the symbolic environment, stressing the mediational character of the image. Thus, we propose a study of the demonization of the Other through images. To do so, we also draw on the theoretical contributions of Mitchell, Belting, Baitello Jr and Han.

Keywords: Image. Symbol. Offense.

Resumen: Partiendo del enfoque de Durand, que toma el símbolo como la "epifanía de un misterio", en este artículo analizamos las posibilidades de la experiencia simbólica en medio del diagnóstico del vaciamiento de imágenes en la sociedad mediática. Sugerimos que el fenómeno de las imágenes ofensivas, en varios casos, da lugar a actitudes y comportamientos propios del entorno simbólico, tensionando el carácter mediático de la imagen. Así, pasamos por el fenómeno de la demonización del otro en imágenes. Para ello, también hacemos uso de las contribuciones teóricas de Mitchell, Belting, Baitello Jr y Han.

Palabras clave: Imagen. Símbolo. Ofensa.

Résumé: Partant de l'approche de Durand, qui prend le symbole comme "l'épiphanie d'un mystère", nous analysons dans cet article les possibilités de l'expérience symbolique au milieu du diagnostic du vide des images dans la société médiatique. Nous suggérons que le phénomène des images offensantes, dans plusieurs cas, donne lieu à des attitudes et des comportements typiques de l'environnement symbolique, soulignant le caractère médiatique de l'image. Ainsi, nous passons par le phénomène de la diabolisation de l'autre en images. Pour cela, nous utilisons également les contributions théoriques de Mitchell, Belting, Baitello Jr et Han.

Mots-clés: Image. Symbole. Offense.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Este trabalho foi apresentado ao Grupo de Trabalho de Comunicação e Cultura do XXVII Encontro Anual da Compós, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018. Para esta publicação o trabalho foi ampliado e sofreu diversas alterações.

² Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, Brasil.

Símbolo, Sentido e Presença

Em seu livro *Imaginação Simbólica*, publicado em 1964, Gilbert Durand descreve um processo de eliminação da consciência imaginativa no Ocidente, que relega o símbolo, expressão maior dessa forma de pensamento, ao domínio do erro, da fantasia e do engano. A experiência simbólica, instauradora da presença de um significado intangível, de natureza epifânica, sofreu ao longo da civilização cristã ocidental três duros ataques, segundo o autor:

À presença epifânica da transcendência, as Igrejas irão opor dogmas e clericalismos; ao "pensamento indireto", os pragmatismos irão opor o pensamento direto, o conceito, e, finalmente, face à imaginação compreensiva [...] a Ciência levantará longas sucessões de razão da explicação semiológica (1993, p. 20).

Na filosofia, essa espécie de redução do símbolo ao signo tem sua expressão maior em Descartes, conforme aponta Durand (1993, p. 21). Se espaço, corpo e tudo que é material (*res extensa*) são categorias matematicamente mensuráveis e redutíveis a algoritmos, semelhantemente, ao exercício do pensamento (*res cogitans*) aplica-se o método lógico matemático, único "símbolo do ser". "O símbolo – cujo significante tem apenas a diafanidade do signo – esbarra-se pouco a pouco na pura semiologia, evapora-se, por assim dizer, metodicamente em signo" (1993, p. 21). Apesar de seu confinamento em diversas hermenêuticas redutoras, Durand ainda sinalizava, à sua época, a "boa saúde" do símbolo mesmo tendo que considerar os diversos gradientes de sua experiência na cultura ocidental.

Na década de 1930, Walter Benjamin (2012) indicava a passagem do valor de culto da imagem para o ambiente da visibilidade na era da arte, apontando como a fotografia e o cinema, em seu desenvolvimento no século XX, tinham elevado o valor de exposição ao limite. A demarcação dessa passagem, embora não tenha em Benjamin, uma abordagem direta sobre o estatuto do símbolo na sociedade midiática, uma vez que seu objeto era a arte, permite-nos inferir um processo de esvaziamento simbólico da imagem (não apenas por suas hermenêuticas). Já o caráter epifânico do símbolo, em seu jogo

com a consciência, prevê zonas de sombreamento, estranhas ao visível e mesmo ao visual, como é o caso das imagens de culto, em grande parte das vezes, inacessíveis aos olhos humanos. Se a esses se fizer aparecer, é ao rígido código do rito que sua visibilidade está condicionada.

A crítica contemporânea (BAITELLO JR., 2014; HAN, 2017) identifica outro fator da degradação simbólica das imagens, a saber, o transbordamento midiático e tecnológico da informação no final do século XX e início do século XXI. Curiosamente, a revolução digital se processa como uma espécie de matematização cartesiana do mundo, em que a absolutização do algoritmo não está somente na arquitetura visível da rede, mas também se projeta nas formas de comportamento e de vida digital. O conceito de iconofagia, proposto por Norval Baitello Jr (2014), nos indica processos culturais que configuram a experiência da imagem a partir da lógica única do consumo (devoração), impossibilitando a vivência de suas raízes, histórias, tramas que a determinam como um texto da cultura. A devoração passa a ser um conceito chave para compreender a produção e o consumo compulsivo de imagens midiáticas. Neste contexto o indivíduo não é apenas consumidor, mas passa a ser objeto de consumo das próprias imagens.

Nesta mesma linha, Byung-Chul Han caracteriza o mundo digital segundo o valor da transparência absoluta, em que os espaços do segredo, das sombras, são invariavelmente colocados sob a luz intensa da mídia. Nesse espaço, projetado para a visibilidade absoluta, as imagens todas, tornam-se pornográficas, uma vez que não permitem entrever zonas de mistério. "As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda a profundidade hermenêutica, de todo o sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre a imagem e o olho" (2017, p. 10). Imagens esgotam-se em sua luminosidade e superfície quando submetidas à lógica da velocidade e do consumo.

Tanto em Baitello Jr. quanto em Han, o vetor de exteriorização de formas, coisas, produtos e indivíduos projetados em rede, sob uma pers-

pectiva mercadológica, remetem a um ambiente (transparente ou iconofágico) em que imagens, carentes de narratividade, reduzem-se às suas superfícies, contradizendo a “boa saúde” do símbolo, identificada por Durand na década de 1960. A exteriorização obsessiva das imagens restringe, assim, experiências da imagem que buscam escavar além da superfície, dado que a narratividade da imagem é estruturada em seus subterrâneos. Daí a necessidade, colocada por Han e Baitello Jr., de evocar, na experiência da imagem, as noções de raiz, mistério e sombra, em oposição à luz, à qual grande parte das imagens midiáticas se reduz.

Considerando o símbolo uma presença instauradora de sentido, transubstanciação imagem/objeto, “recondução do sensível ao significado” (DURAND, 1993, p. 11), o problema da representação, ou o distanciamento entre a parte sensível e o sentido, sempre se coloca no ponto fulcral do conceito. De maneira que discutir as possibilidades da irrupção simbólica implica, de algum modo, revogar os processos da representação em benefício da presentificação do sentido. Daí, segundo Durand, os temas de predileção do símbolo situarem-se no campo do inconsciente, da metafísica ou do sagrado. Se ontologicamente a imagem oscila entre ausência e presença, algo próprio do jogo representacional, a imagem simbólica, como o ícone na cultura oriental, seria um tipo especial de imagem que instituiria a sensação de presença plena.

As imagens de culto, neste contexto, cumprem em geral essas condições. A própria noção de transubstanciação, que descreve, no dogma católico, o mistério da partilha do corpo e do sangue, insinua-se na presentificação do sagrado nas imagens, na impregnação do numinoso nas formas e matérias da imagem, como tinta, gesso, madeira, tela, de modo que separar expressão e conteúdo implicaria o esvaziamento da imagem como um todo narrativo e destruí-la, uma ofensa ao sagrado.

Entretanto, é o próprio Durand que sugere a modulação da presença na experiência simbólica, de forma que o mecanismo de recondução

do sensível ao sentido pode se dar com maior ou menor intensidade. Essa possibilidade nos permite averiguar circunstâncias e fenômenos em que a experiência da imagem simbólica pode se insinuar, ou até mesmo se efetivar, em um contexto de esvaziamento de sentido da informação, que se oferece como objeto de consumo e devoração (Baitello Jr.) ou no esgotamento de sua visibilidade pornográfica (Han).

Imagem e ofensa

Neste sentido, este trabalho procura sondar formas de reaparição simbólica da imagem na sociedade midiática, em que, de uma maneira específica, o mecanismo de representação da imagem é tensionado em favor da epifania do sentido, instaurando em maior ou menor grau “presença”. Em *What do pictures want*, título que sugere um agenciamento das imagens, W. J. T. Mitchell (2005), fornece-nos uma valiosa pista para explorar o tema, ao discutir a capacidade de certas imagens nos ofenderem, provocando reações que nos podem levar à extrema medida de um gesto de violência contra a própria imagem, um ato literalmente iconoclasta.

Mitchell indaga sobre o que nos torna tão suscetíveis às imagens. Para o autor, duas crenças podem acompanhar os indivíduos que se sentem ofendidos por imagens e a elas reagem de maneira violenta: primeiramente a ideia de que a imagem é de tal modo transparente, que qualquer ato que se dirija contra ela atinja também o que ela representa. A segunda crença tende a atribuir uma espécie de vida própria às imagens dada sua capacidade de agenciamento:

Não é meramente um meio transparente de comunicação de uma mensagem, mas algo animado, com vida, um objeto com sentimentos, intenções [...]. Imagens deste tipo parecem responder ao nosso olhar, falar conosco, ou até mesmo de sofrer violência [...]” (2005, p.127, tradução nossa).³

O que Mitchell nos indica nesta passagem e, a partir de uma série de casos de iconoclastia, é

³ Do original: It is not merely a transparente médium for communicating a message but something like an animated, living thing, an object with feelings, intentions, desires [...]. Images of this sort seem to look back at us, to speak to us, even to be capable of suffering harm [...].

que a noção de presença, por meio da suspensão da mediação, cara aos processos simbólicos, é claramente perceptível no fenômeno das imagens ofensivas.

Nas últimas décadas, é notável o número de episódios em que as imagens se colocam como objeto ou como centro nervoso de conflitos e tensões por conta de seu caráter ofensivo. Curiosamente, é interessante identificar um crescimento no número de eventos na medida em que a cultura como um todo investe mais intensamente no processo de mediatização. Vale retomar alguns exemplos:

a) em 12 de outubro de 1995, o bispo Von Helde, da Igreja Universal do Reino de Deus, desferiu chutes em uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, em um programa da Rede Record, emissora de sua igreja, provocando uma forte reação católica, que o obrigou a se exilar do país;

b) o jornal dinamarquês *Jyslands Postem*, em 2005, publica em uma de suas edições, um conjunto de doze *cartoons* sobre o islamismo, incluindo imagens do profeta Maomé, gerando violentos protestos em países muçulmanos, ataques à embaixada dinamarquesa, e represálias econômicas ao país;

c) em 2011, extremistas cometem atentado à redação do semanário francês "Charlie Hebdo", matando 12 pessoas, entre elas jornalistas, em razão de uma série de representações chágicas consideradas ofensivas à religião islâmica;

d) recentemente, no Brasil, é possível pontuar uma série de investidas do neoconservadorismo contra a nudez na arte, ou a performance de uma transexual crucificada na Parada Gay de São Paulo. E, já em 2018, a discussão em torno da presença, em desfile de escola de samba, de um personagem vampiro com faixa presidencial, uma referência explícita ao presidente Michel Temer.

Estes exemplos, intensamente ruidosos em sua repercussão, nos remetem a um modo de compreender a imagem que a aproxima muito mais da eclosão simbólica, própria da magia, do que,

por exemplo, do estatuto dos simulacros, muito bem delineado por Jean Baudrillard. Ainda que haja afinidades entre esses dois modelos, os mecanismos que se operam nas imagens ofensivas têm, assim, uma identidade maior com um tipo de "pensamento selvagem" (Levy-Strauss), com fetiches, ídolos, imagens de culto, tomados como entes vivos, ao passo que se distancia de modos operacionais contemporâneos de simulação da imagem. Os simulacros implicam modelos substitutivos, em que as imagens vivem em nosso lugar, através de uma espécie de procuração que lhes damos. Já, os exemplos citados nos sugerem a materialização/presentificação do objeto da ofensa, em grau determinado, evocando a experiência da imagem no nível simbólico. Aqui a imagem não é substitutiva; é, sim, presença plena ou modulada.

O potencial ofensivo das imagens seria, portanto, um sintoma de uma revitalização da experiência simbólica da imagem? Ou, diferentemente, podemos admitir que os movimentos iconoclastas do ocidente não foram capazes de eliminar totalmente a consciência simbólica, sendo, por isso, necessário recolocar a pergunta: as imagens ofensivas colocam-se como um campo de resistência ao esvaziamento das imagens?

Nem todos os exemplos listados acima satisfazem, do ponto de vista formal, as condições para o enquadramento do que Durand denomina como símbolo. Este explora a tentativa de figuração de um sentido inapreensível, indizível, tal como a noção do sacramento cristão do batismo, em que a água potencializa a experiência do renascimento da morte. Os sacramentos constituem-se como sinais visíveis de um mistério, que não podem ser esgotados no campo da representação, muito menos iluminados pela explicação racional, que, de certo modo, é avessa à imaginação simbólica. Daí o argumento de Durand da necessária inadequação entre imagem e sentido, no campo simbólico, uma vez que não se trata da figuração de algo sensível. "Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato" (1993, p. 11).

Outra particularidade da imagem ofensiva é o fato de ela se colocar como um mecanismo disruptivo, fator de tensão e de quebra, dá corpo e visibilidade ao inimigo, à ofensa, uma transfiguração inadequada daquilo que não deve ser figurado. Ao operar rupturas, a imagem ofensiva nada tem de simbólica, se nos ativermos à conjunção grega do prefixo *syn* com o radical *balein* (lançar junto). Aproxima-se mais de *diabalein* (separar).

Se, contudo, as imagens ofensivas genericamente não se constituem como tipicamente simbólicas, até porque grande parte delas recorre à figuração do visível, daquilo que preexiste materialmente, elas extraem grande parte de sua força de um modo de consciência simbólica, colocando a condição da mediação e da presença como uma questão central. As imagens não "comunicam" ou "informam" uma mensagem ofensiva. Ao conferir materialidade à mensagem, elas se transfiguram potencialmente no próprio objeto ofensivo e despertam a ilusão de que a destruição de seu *medium* (imagem material) colocaria um fim à mensagem ofensiva. Segundo Hans Belting (2007), a tolice dos iconoclastas repousa justamente nisto, uma vez que ignoram a natureza endógena da imagem e do sentido bem como os processos de mediação. Além disso, Belting argumenta que implicitamente o iconoclasta reconhece e legitima o poder simbólico da imagem sobre a qual investe sua fúria.

Isto se verifica, ao longo da história da igreja cristã, principalmente com as querelas religiosas em torno do uso de imagens no período medieval em Bizâncio, quanto na Reforma do século XVI.

O movimento iconoclasta nos cantões calvinistas proporciona exemplos significativos sobre os métodos de destruição de imagens católicas, que outrora identificadas como sagradas, tornaram-se expressão da mentira e do engano, uma materialização do inimigo a ser destruído. Estátuas eram parcialmente decepadas, colocadas de ponta-cabeça publicamente, com o intuito de denunciar a ausência de seu poder. Infligir às imagens formas específicas de violência, até mesmo torturá-las, como se fossem entes vivos, significa, contraditoriamente, admitir seu poder,

ainda que as valências mudem. Particularmente, estes processos de ressignificação simbólica são bastante comuns em contextos de polarizações religiosas e políticas, dos quais grande parte dos exemplos de imagens ofensivas são tomados.

Ofensa e panfletagem na reforma

Se identificarmos o alvorecer da era midiática com a revolução gutenberguiana do século XV, certamente é a Reforma do início do século XVI, liderada por Martinho Lutero, que nos oferece uma nova experiência da propaganda e da informação com seus panfletos ilustrados. A Reforma Protestante, neste sentido, fornece-nos um marco histórico não apenas de mudanças religiosas e sociais no início da Europa moderna, mas também demarca a primeira experiência midiática de um evento de grandes proporções.

Em panfletos ilustrados, a história das imagens ofensivas na Idade Moderna tem seu começo mais eloquente com Martinho Lutero. A tradução da Bíblia pelo reformador alemão é comumente lembrada por sua maior contribuição ao ambiente da informação que se estruturava e impunha novas demandas por uma alfabetização maciça da Europa. Entretanto, é notável o investimento de Lutero em propagandear seu movimento através de panfletos ilustrados ofensivos à Igreja Católica Romana.

O fenômeno da panfletagem valia-se das novas ferramentas proporcionadas pela prensa de tipos móveis e da xilogravura, ganhando impulso com os embates religiosos da época. Segundo o historiador Mark Edwards (2005, p. 17), entre os anos de 1520 e 1526, aproximadamente 8 mil edições de panfletos em língua alemã foram publicadas. Deste total, Lutero exclusivamente seria autor de 20 por cento, o que demonstra a imersão da população daquele período no debate público daquele evento de cunho religioso e político. A Reforma, por essa razão, pode ser considerada o primeiro evento social europeu com ressonância midiática na população da época.

Para a produção das gravuras em alto relevo, Lutero recorria à expertise de Lucas Cranach, que fazia seus desenhos sob sua rígida supervisão. Neles, via de regra, a Igreja Católica era repre-

sentada como uma instituição degenerada pelo pecado e governada por satanás. Chama atenção a recorrência de figuras demoníacas, bruxas, monstros com sua identificação clara com a Igreja. Em um de seus panfletos mais conhecidos, o Papa é representado de maneira monstruosa (Figura 1), a partir de uma figura híbrida com cabeça de asno, pata de elefante, escamas, seios femininos, tomando de empréstimo uma lenda, segundo a qual, em meados do século XV, após uma enchente, teria aparecido na cidade de Roma uma criatura com aquelas características.⁴ O uso intensivo das imagens e sua conjugação com textos em língua vernácula nos panfletos revela a preocupação de Lutero em propagandear suas ideias a uma massa populacional ainda iletrada.

A caracterização da ofensa panfletária de Lutero inscreve-se em um esforço de demonizar o outro, um mecanismo que tem nas imagens seu veículo preferencial. Embora a noção de alteridade não se aplique conceitualmente à Igreja Católica em relação ao movimento iniciado por Lutero, fica evidente a constituição de uma polarização e a delimitação simbólica clara entre um "nós" e "eles", o que nos permite identificar a tentativa de construção de um espaço da alteridade.

Neste ambiente, a demonização figurativa se afeiçoa do exagero e da deformação dos traços na caricatura, na identificação do outro com as partes baixas do corpo e seus excrementos, na nudez pornograficamente exposta. A aposta no apelo e na hipérbole dos traços demonstra-se como uma tentativa de instaurar presença pelo grotesco e pela sua obscenidade. Há uma conjugação do grotesco com as deformações do corpo, seus orifícios, como boca, ânus, nariz, órgãos sexuais, secreções, segundo Mikhail Bakhtin, algo que se evidencia como regra nos panfletos luteranos.

De maneira geral, os processos de demonização implicam a redução simbólica do outro como síntese de uma negação da cultura. Ao mesmo tempo, maximiza-se simbolicamente o outro como ameaça que, por fim, legitima qualquer violência

que a ele se dirija, seja na esfera da representação ou até mesmo física. Neste sentido, as formas de figuração da alteridade podem se colocar, sob esta ótica, como tentativas de se controlá-la ao dar os limites e as condições de sua visibilidade.

Figura 1 – O Papa Asno



Fonte: Captura de imagem do site *Khronos Historia*.⁵

Ofensa pornográfica

Por um lado, a exposição da nudez verifica-se como um dos meios de se proporcionar a sensação de presença. Essa é emulada pela sensação de proximidade com o corpo nu. A imagem fornece um meio para explorar o espaço íntimo daquele que se mostra sem vestimentas. Se se mostra inadvertidamente, a imagem torna-se concretização de um desejo voyeur, em que a noção de flagrante melhor define o desejo de captura do corpo observado.

Entretanto, como imagem ofensiva, a exposição da nudez se coloca como um método para o esvaziamento simbólico do outro, conforme as

⁴ Em "Demônios, bundas e excrementos", artigo apresentado ao GT de Imagem e Imaginários midiáticos, propomos uma análise mais detalhada deste panfleto.

⁵ Disponível em: <https://khronoshistoria.com/martin-lutero>. Acesso em: 3 mar.2020.

intenções de zonas de mistério e, portanto, reduzi-lo ao plano da superfície. Nada se esconde; o corpo se revela integralmente, mas se esgota nesta revelação. Obviamente, nem toda forma de representação da nudez leva necessariamente ao apagamento do mistério, tal como nas mais diversas expressões poéticas. Contudo, como objeto da ofensa, ao corpo nu não é permitido encenar ou narrativizar qualquer outro texto além de sua simples aparência; ele não encena nada além de sua própria vulnerabilidade.

Na sociedade midiática contemporânea, como observa Han (2017), a reconfiguração das relações sociais sob a perspectiva da transparência absoluta coloca em xeque a possibilidade da compreensão das imagens a partir de sua complexidade representacional. Para ele,

Se a cultura consistisse de figuras, mímicas, narrações e ações especiais, então, o processo de pornografização do visual hoje se realizaria como uma desculturalização. As imagens pornográficas, desculturalizadas, não apresentam nada que possa ser lido. Enquanto imagens de propaganda, sua atuação é direta, táctil, infectiva. São pós-hermenêuticas (2017, p. 67).

É, sem dúvida, significativa a predileção das imagens ofensivas pelas partes do corpo que normalmente ficam escondidas.⁶ Mostrar significa, neste sentido, o desmascaramento do outro, com o objetivo de torná-lo irredutível a qualquer outra forma de representação senão aquela pretendida. Isto não deixa de ser uma forma de iconoclastia, uma vez que a nudez se articula como uma intervenção no mistério do outro. A seguir, demonstramos essa estratégia a partir de dois exemplos.

Uma sequência fotográfica do tabloide inglês *The Sun* (Figura 2), flagrando o presidente deposto do Iraque, Saddam Hussein, em roupas íntimas na prisão, é bem ilustrativa a esse respeito. Aliás, a iconoclastia midiática da figura de Hussein tem capítulos que precedem imediatamente a este. Uma das primeiras ações, depois da tomada de Bagdá pelas forças armadas norte-americanas, foi a derrubada de dezenas de estátuas do líder

iraquiano. Outra operação que se enquadra nas características da iconoclastia é a captura de Hussein, maltrapilho e em más condições, em uma espécie de esconderijo subterrâneo.

A capa do *The Sun* deve ser, portanto, interpretada no contexto de uma série de imagens e de representações que visam desmontar e expor ao escárnio público a figura de um ditador retratado, desde a Guerra do Golfo, como vaidoso, autoritário, genocida e megalomaniaco. De fato, este era o tipo de caracterização que o jornalismo ocidental em geral reiterava como forma de legitimar intervenções no país. Em contraste a estes atributos, a mídia ocidental investiu-se agressivamente, após a captura de Hussein, em uma estratégia de figuração de sua vulnerabilidade. "O tirano de cuecas" alude, obviamente à nudez do rei das histórias infantis e, com isso, submete o antes soberbo Saddam Hussein ao deboche público. Não há nada o que esconder nem lhe resta dignidade.

Por outro lado, uma leitura isolada da capa, descontextualizando-a de uma série de outras representações midiáticas, amenizaria sua força narrativa, impedindo uma compreensão dos efeitos potenciais no público. O deboche, o riso e o escárnio dirigido a um tirano, a partir da convocação de uma capa, faz com que seus propósitos sirvam muito mais ao eixo pragmático da comunicação do que necessariamente ao semântico, embora não se possa dissociá-los totalmente. Não se revela qualquer informação nova com a capa. O que o *The Sun* faz é produzir um efeito no público, como se a fotografia funcionasse como uma espécie de charge.

O recurso da nudez ou seminudez foi também algumas vezes empregado pelo semanário francês *Charlie Hebdo* (Figura 3), seja para caracterizar a religião Cristã ou Islâmica, com intenções claramente iconoclastas. O cartum e a charge, por si só, configuram-se como expressões iconoclastas, por adotarem, entre outros elementos, a caricatura, o exagero, o grotesco e a desfiguração. A adoção da nudez ou seminudez para representar temas religiosos do universo judaico, cristão ou islâmico,

⁶ Diferentemente, a exibição do seio ou de outras partes do corpo em protestos públicos, como é o caso da Marcha das Vadias, recorre à instrumentalização da nudez como mecanismo de empoderamento feminino.

torna a ofensa ainda mais grave em situações que indicam a atividade sexual. Assim, a moral católica é, em tom jocoso, criticada pela edição número 1080, de 2013, em diversos aspectos.

O jornal, que já teve sua redação atacada por terroristas, por supostas ofensas ao Islamismo, faz em sua capa uma referência ao "lobby gay" no Conclave, ocasião em que os cardeais católicos se reúnem na Capela Sistina para a escolha de um novo Papa. Os cardeais são retratados com as vestimentas levantadas em uma espécie de orgia gay. De uma só vez, o semanário francês acusa a hipocrisia da Igreja frente ao tema da sexualidade de seus sacerdotes e, com isso, critica o posicionamento da Igreja de condenação à homossexualidade. O cartum ainda brinca com o rito da escolha do papa, em que os cardeais ficam impossibilitados de sair da capela até que o papa seja escolhido, o que é sinalizado pela fumaça branca.

A sensibilidade do público a formas de representação jocosas do sagrado se inscreve em um campo em que se admite que o sagrado só possa ser representado sob as regras do rito. Neste caso, a subversão a esta norma deflagra comportamentos e atitudes agenciados pela imagem ofensiva. Ela deixa de ser meio da ofensa. É, antes, sua materialização.

Figura 2 – Capa *The Sun*



Fonte: Captura de imagem do site *The Sun*.⁷

⁷ Disponível em: <https://www.thesun.ie/news/4781424/celebrating-the-suns-fifty-greatest-ever-front-pages-as-britains-favourite-paper-turns-50>. Acesso em: 3 mar. 2020.

⁸ Disponível em: <https://www.planet.fr/culture-le-lobby-gay-en-conclave-charlie-hebdo-a-encore-frappe.311916.29337.html>. Acesso em: 3 mar. 2020.

Figura 3 – *Charlie Hebdo*



Fonte: Captura de imagem do site *Planet*.⁸

Mesmo que estes dois exemplos não se inscrevam no domínio da imagem simbólica, eles se situam em um ambiente em que as imagens se colocam não apenas como veículos de um sentido ofensivo, mas constituem-se um ponto de tensão social e cultural. Ao mesmo tempo em que são armas para a destituição simbólica do outro, elas são também capazes de suscitar reações violentas, extraindo sua força de uma mentalidade arcaica que sempre tomou o referente pelo seu objeto. E, justamente por ser arcaica, essa inclinação à magia ainda nos acompanha. A imagem ofensiva, neste sentido, ajuda a identificar atitudes e comportamentos que sempre se aplicaram ao domínio do culto, do mistério e do mítico, pela via da negação da alteridade. Mas, ao fazer isso, curiosamente restitui potência e visibilidade às imagens, em um contexto de excesso, instantaneidade midiática e consumo superficial de informações.

A produção da ofensa alcança seu êxito na reação iconoclasta, uma vez que esse a confirma nas suas intenções. De certo modo, é o gesto iconoclasta que permite identificar o jogo de reverberações simbólicas nas imagens ofensivas. A destituição do outro por imagens, ou a destituição das imagens do outro, sempre se fez presente ao longo da história do Ocidente Cristão, com custos incalculáveis à vida e ao imaginário. Contudo, nos chama atenção a forte eclosão de imagens ofensivas, em um contexto de degeneração das imagens no consumo da informação e do entretenimento. Podemos, assim, afirmar que, diante da carência de vivências simbólicas e de referências de imagens diretoras no cotidiano midiático, nos precipitamos nas formas mais violentas de experiências residuais do símbolo. De alguma maneira, faz sentido a afirmação de Belting segundo a qual "a humanidade nunca se livrou do poder das imagens, mas este poder tem se exercido por diferentes imagens, de diferentes maneiras em épocas distintas" (1996, p. 16, tradução nossa).⁹

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Buenos Ayres: Katz, 2007.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence**: a history of the image before the era of art. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Zouk, 2012.
- DURAND, Gilbert. **Imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Alberto Carlos Klein

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em São Paulo, SP, Brasil; professor do Departamento de Comunicação na Universidade Estadual de Londrina (UEL), em Londrina, PR, Brasil.

Endereço para correspondência

Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina
Departamento de Comunicação
Rodovia Celso Garcia Cid, PR-445, Km 38
86057-970
Londrina, PR, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.

⁹ Do original: Humankind has never freed itself from the power of images, but this power has been exerted by different images in different ways at different times.