



Iconoclasmo ou como destruir as imagens que nos circunscrevem¹

BASTOS, Jânio da Cunha²

RESUMO: O presente texto objetiva discutir as imagens mentais como representações, como conceitos, como ideias, que circunscrevem sentidos e estabelecem uma visibilidade e uma dizibilidade sobre as coisas, sobre os sujeitos e sobre as espacialidades no mundo. Optou-se pela utilização da noção de iconoclasmo para abordarmos essas imagens, pois remete tanto à destruição de imagens físicas, quanto das imagens mentais, ambas vistas como imagens fabricadas pelas mãos humanas, como signos que mediam a nossa relação com o mundo. Toma-se o livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, como exemplo de um gesto iconoclasta, pois nele, o autor propõe a destruição da imagem dessa região como espaço de barragem da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Destruição, Iconoclasmo, Imagens Mentais, Representações, Sentido.

INTRODUÇÃO

A ubiquidade das imagens na vida cotidiana atualmente levou alguns críticos denominar esse momento histórico de “civilização da imagem”. A enxurrada de imagens, das mais diversas naturezas, nos mais variados suportes, que inundam o cotidiano, não são inocentes. São imagens sedutoras, insidiosas, superfícies perigosas, a propalar os “novos” produtos – num sentido lato - que acabaram de ser lançados no mercado e que os consumidores “precisam” comprar para estarem “integrados” ao contexto sociocultural em que vivem.

Essa profusão de imagens que chegam prontas para consumir tem produzido algo inusitado. No documentário *Janela da Alma* (2001), José Saramago, um dos entrevistados, diz que hoje vivemos na caverna de Platão, num mundo de sombras, em que as imagens substituem a “realidade” e, de tal maneira se assemelham a ela, que as tomamos como a própria “realidade”.

Parafraseando Saramago, pode-se dizer que a “civilização da imagem” produziu a caverna do consumo e se enclausurou nela, tornando-se idólatra. Nas palavras de

¹ Trabalho apresentado ao GT História da Mídia Impressa do IV Encontro Regional Norte de História da Mídia, realizado em 19 e 20 de maio de 2016.

² Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Letras Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre - AC.



Flusser “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens [...]. Para o idólatra, a realidade reflete imagens” (FLUSSER, 2002, p. 9).

Embora se utilize a expressão “civilização da imagem” para descrever a experiência atual desse fenômeno, Machado (2001) diz que é preciso tomar cuidado com o uso acrítico dessa expressão, pois a palavra não está sendo suprimida das interações sociais “reais” ou virtuais. Roland Barthes, atento a essa “onda”, diz, em 1963, que para afirmar que o século XX constitui uma “civilização da imagem”, faltam-nos ainda duas ordens de conhecimento: uma “ontologia” da imagem e o conhecimento dos modos de comunicação de outrora. Acrescenta que se está a experimentar hoje, na verdade, uma forma de comunicação diferente das civilizações anteriores, algo como uma comunicação mista, nem palavra, nem imagem, mas imagem e palavra juntas, pois a imagem nunca está desprovida de palavra. Sugere, inclusive, que se utilize a expressão “comunicação logoicônica” para descrever esse fenômeno (BARTHES, 2005, p. 79).

O presente texto propõe tratar de imagens, mas numa outra perspectiva. O foco é tratar das imagens enquanto representações de ordem mental, que se constituem a partir dos discursos que nomeiam e circunscrevem os sentidos atribuídos às coisas, aos sujeitos, às espacialidades, e pela repetição instituem uma visibilidade e uma dizibilidade a respeito do nomeado.

O objetivo é argumentar que essas imagens são invenções, são criações, são feitas pela mão humana. Os sentidos que atribuímos ao mundo físico e social não são essências eternas que não podem ser questionados, ou mesmo destruídos. Para realizar esse objetivo, optou-se pela noção de iconoclasmo, que como veremos adiante, remete para além da quebra física de imagens, é extensível, também, à “quebra” das imagens na forma de representações.

1. Um breve apanhado teórico sobre o iconoclasmo.

Nesta seção discutiremos o iconoclasmo a partir de duas perspectivas: o da destruição das imagens materiais e o da “destruição” das imagens que são produzidas e reproduzidas em forma de representações. Não é nossa pretensão discutir exaustivamente sobre o tema, mas tocar em alguns pontos que julgamos importantes para analisarmos os gestos iconoclastas de alguns autores, na sequência do texto.



Quando falamos em iconoclastia a primeira lembrança que assoma a nossa cabeça é a destruição de ícones religiosos nos séculos VIII e IX, em Bizâncio. É essa acepção que o verbete recebe no Dicionário Eletrônico Houaiss (2009): “doutrina bizantina (sVIII e IX) que repudiava, sob acusação de idolatria, a representação e veneração de imagens santas”. O perigo que os ícones representavam, na perspectiva dos iconoclastas, era o de serem tomados como a própria coisa que pretendiam representar, tornando-se objetos não apenas de veneração, mas de idolatria, o que era terminantemente proibido no texto das escrituras sagradas judaico-cristãs.

Ao adjetivo iconoclasta, por sua vez, associa-se várias acepções: “que ou aquele que destrói imagens religiosas ou se opõe à sua adoração”, “que ou aquele que destrói imagens em geral”, “que ou aquele que ataca crenças estabelecidas ou instituições veneradas ou que é contra qualquer tradição”. Houaiss (2009) nos põe diante de dois tipos de iconoclastas: o que destrói imagens físicas, materiais, palpáveis, e o que “destrói” imagens na forma de representações, crenças, tradições, instituições, ideias e ideais cristalizados pelas práticas sociais.

Apesar do iconoclasmo está associado ao episódio de Bizâncio, Machado (2001) afirma que a “genealogia” do gesto iconoclasta passa pelo menos por quatro ciclos desse fenômeno: o primeiro ciclo ocorreu nas culturas judaico-cristãs, islâmica e na tradição filosófica grega; o segundo ciclo ocorreu durante o Império Bizantino, nos séculos VIII e IX; o terceiro ocorreu no século XVI, com a reforma protestante; por fim, o ciclo que o autor chama de “o quarto iconoclasmo”, que é o ciclo atual, da chamada “civilização das imagens”, que ele critica de forma aguda, considerando que a tal “civilização” não suprimiu a palavra, mas maximizou a sua circulação.

Machado afirma, também, que os três primeiros ciclos “se ancoram numa crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da palavra” (MACHADO, 2001, p. 11) sobre a imagem, uma espécie de “literatolatria”, ou seja, culto do livro e da letra. Exemplo disso é o apego à Torá, à Bíblia e ao Alcorão por parte de judeus, cristãos e muçumanos, respectivamente, textos que para essas civilizações são sagrados, inspirados por Deus, livres de qualquer erro ou contradição.

Essa crença, segundo Machado, está fundada sobre uma concepção enganosa a respeito da palavra. Esquece-se que as próprias palavras são “filhas” da imagem, nascem de um gesto iconoclasta, uma vez que “em algum momento do segundo milênio



a.C., alguma civilização teve a idéia de ‘rasgar’ as imagens, a fim de abrir a visão para os processos invisíveis que se passavam no seu interior” (MACHADO, 2001, p. 22). O gesto de “rasgar” as imagens deu origem à escrita linear, o desfiar em linhas sequenciais as imagens, cuja finalidade era explicá-las, historicizá-las, pois ao criar a escrita linear criou-se também a consciência histórica, que é dirigida contra as imagens, contra o tempo mágico que elas fazem circular (FLUSSER, 2002).

O rasgamento das imagens gerou dois tipos de aproximação ao real ou dois tipos de valoração ao real: a palavra é superior às imagens, pois “retrata” melhor o real pela sua capacidade de abstração e generalidade, diferente das imagens, que só atingem as singularidades e o superficial das coisas. A partir dessa valoração, as imagens serão reportadas ao campo do imaginário, do onírico, da bruxaria, da magia e as palavras ao campo dos conceitos, da universalidade e da razão (MACHADO, 2001, p. 12).

Aqui se chega a um momento fundamental da discussão, pois a palavra não apenas é filha “rebelde” da imagem, não apenas foi criada para ver os “processos invisíveis que se passavam no seu interior”, para ter acesso a uma representação mais “exata” da “realidade”, mas ao ser usada pelos sujeitos nas suas interações sociais continua produzindo imagens - de outra natureza - e operando por meio delas. Roland Barthes diz que a palavra “remete sem cessar, num vaivém complicado, ora ao produto de uma percepção física, ora a uma representação mental, ora a uma imagística, ora a um imaginário” (BARTHES, 2005, p. 78).

1.1. O signo e o sentido.

Que tipo de imagens a palavra produz é o que pretendemos discutir agora. Para isso vamos entrar no território da semiótica ou semiologia, para dialogar com Saussure e Bakhtin a respeito do signo linguístico. Apesar de haver outros autores que discutem o signo linguístico escolhemos esses autores por terem lançado bases teórico-metodológicas sólidas para a discussão do processo de significação no âmbito da sociedade. No final, apresentamos a posição de Stuart Hall como um esforço de síntese entre esses dois autores.

Segundo a já clássica definição de signo proposta por Saussure, “o signo linguístico não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80), “chamamos signo a combinação do conceito e da imagem



acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 81). Posteriormente, ele vai substituir os termos conceito e imagem acústica por “significado” e “significante”, e atribuir ao signo linguístico duas características principais: ele é arbitrário, ou seja, a ligação das suas duas partes é imotivada, não é natural, é imposta, é convencional; e o caráter linear do significante, ou seja, desenvolve-se no tempo, representa uma extensão que é mensurável numa só dimensão, como essas linhas que agora escrevo (SAUSSURE, 2006, p. 84).

Desse modo, o processo de significação, numa situação de comunicação, é possível pelas convenções sociais, ou códigos, que fixam os sentidos que atribuímos aos signos, e que o sujeito já encontra estruturados antes de nascer. Podemos exemplificar essa posição tomando-se o signo “Amazônia”. O significante é a própria palavra “Amazônia”, que não quer dizer nada em si mesma, visto que são os significados que foram atribuídos a este significante que o tornam um signo utilizável na sociedade.

Nessa concepção, que Bakhtin (1995) vai chamar de objetivismo abstrato, a língua é um fato social, é um sistema normativo, exterior ao sujeito, que se impõe a ele quando atualiza os signos linguísticos no ato individual de fala. É “objetivo” por se tratar de um “sistema”, algo exterior ao sujeito; é “abstrato”, em primeiro lugar, porque a língua organizada como sistema se trata de um procedimento metodológico, de um instrumento de análise dos linguistas, portanto, de uma ficção; em segundo lugar, porque o mundo concreto é excluído ao se privilegiar a forma (o signo) em “detrimento” da substância (a realidade), em outras palavras, cria-se uma confusão entre sentido e referência (BENVENISTE, 1991).

Contrapondo-se a essa concepção “mentalista”, Mikhail Bakhtin vai propor uma definição de signo baseada nos processos de interação social. Para ele o signo é ideológico por natureza. “Converte-se em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade”, realidade outra que denomina de “universo dos signos” (BAKHTIN, 1995, p. 31-32). Essa definição, que não se refere apenas ao signo linguístico, mas a toda forma de mediação entre o homem e o mundo físico e social, coloca o contexto da mobilização dos signos como o fator da produção do sentido. Em outras palavras, esse caráter ideológico do signo se manifesta, sobretudo, na representação que os sujeitos fazem da realidade, a qual é refratada pelo contexto sócio histórico, pelo lugar



valorativo, pela situação e pelo ponto de vista que ocupam na sociedade. Desse ponto de vista, toda interpretação do mundo é local, está presa ao lugar de onde se interpreta, por isso mesmo, não pode ter pretensão universalizante.

Se para Saussure (2006) o sentido é algo produzido na mente, para Bakhtin (1995) é um processo concreto, constituído pela articulação do que ele chama de tema, que é a situação material global da enunciação ou da fala, e a significação, que não quer dizer nada em si mesma, por tratar-se apenas um potencial. A sua possibilidade de significar está diretamente relacionada ao tema. Por exemplo, uma palavra em estado de dicionário possui várias acepções, mas são apenas potenciais, os seus significados só se concretizam no tema, na situação global concreta da enunciação.

Todo esse debate gira em torno de signos como mediadores da nossa relação com o mundo e com os outros sujeitos. Parte-se do entendimento que “nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagens” (SANTAELLA, 2005, p. 14). É no nível da interação intersubjetiva que as imagens ou as representações se constituem e ganham sentido. Em Saussure, essas imagens são conceitos interiorizados, estão depositadas no psiquismo individual. Em Bakhtin, por outro lado, “a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos”, e essa encarnação se dá na palavra, nos gestos, no ato, no processo de interação com outra consciência, pois “a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico e somente no processo de interação social” (BAKHTIN, 1995, p. 33-34).

Se for possível falar de imagens mentais em Bakhtin (1995), elas não estão na consciência individual, inertes, pois para ele nada existe de maneira interiorizada que ao mesmo tempo não seja social. Essas imagens existem na troca, são imagens em movimento, em deslocamento, uma vez que as consciências estão em devir, ou seja, os sujeitos em interação tomam partido, assumem posições determinadas, não são passivos diante dos processos sociais, políticos, ideológicos, eles mudam.

Na concepção bakhtiniana há uma troca constante entre a infraestrutura econômica e a superestrutura ideológica, o que significa dizer que o binarismo “ideologia dominante” e “ideologia dominada”, por exemplo, perde o sentido, uma vez que essas duas instâncias estão em jogo, estão em movimento pela intermediação dos signos ideológicos, lugar privilegiado da luta de classes na sociedade burguesa, visto que “em



todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios” (BAKHTIN, 1995, p. 46).

Num esforço de síntese entre essas duas concepções de signo, apresentamos aqui, de forma bastante esquemática, a concepção de representação formulada por Stuart Hall. Representação, para esse autor, assume a acepção de “produção de sentido pela linguagem” (HALL et al., 1997, p. 17). No livro *Representation: cultural representations and signifying practices* (Representação: representações culturais e práticas significantes), diz-nos que há, amplamente falando, três abordagens ou teorias sobre a representação do sentido na linguagem: a reflexiva, a intencional e a construcionista ou construtivista.

Na abordagem reflexiva ou mimética, o sentido repousa no “objeto, pessoa, ideia, ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, para refletir o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo” (HALL et al., 1997, p. 12). Na abordagem intencional, é o “interlocutor, o autor, que impõe seu único sentido no mundo, pela linguagem” (HALL et al., 1997, p. 12). Por fim, na abordagem construcionista ou construtivista, o sentido é construído através da articulação de sistemas representacionais – conceitos e signos -, ou seja, as coisas no mundo só significam através de um trabalho simbólico. Interessa-nos essa última abordagem.

Hall argumenta que a representação é o elo que liga os conceitos mentais - substitutos mentais das coisas “reais” ou mapas mentais compartilhados -, às linguagens, ou sistema de signos que veiculam conceitos. O sentido seria, portanto, o resultado da conjugação de uma tríplice relação: das “coisas”, dos “conceitos” ou “mapas mentais compartilhados” e os “signos” ou linguagem compartilhada:

No centro do processo de significação na cultura, então, há dois ‘sistemas de representação’ relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo pela construção de um conjunto de correspondências ou uma cadeia de equivalências entre as coisas – pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas, etc. – e nosso sistema de conceitos, nossos mapas conceituais. O segundo depende de que se construa um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, arrançados ou organizados em várias linguagens que respondem por ou representam aqueles conceitos. A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos repousa no coração da produção do sentido na linguagem. O processo que liga esses três elementos juntos é o que nós chamamos ‘representação’ (HALL et al., 1997, p. 6).



A realidade, nessa concepção, só “existe” na mediação das linguagens, ou seja, embora ela exista fora das linguagens, só se pode saber e dizer algo a seu respeito através da mediação das linguagens, na materialidade dos signos (HALL, 2003). Por isso, podemos questionar a validade dos sentidos, das imagens e das representações que foram instituídos e reproduzidos pelas práticas sociais. Não há sentido natural, transcendental, essencial, porque todo signo é arbitrário, passa pelo trabalho da história, da ideologia, da geografia, da língua, da cultura em que são utilizados. O que há são culturais constituídas historicamente.

1.2. O iconoclasmo.

Se os signos são mediações entre nós e o mundo físico e social, a pergunta que se impõe é como se fabrica os “ícones” e os “ídolos”? Aqui, mais uma vez, retornamos à teologia, à querela bizantina dos ícones, pois uma das táticas usadas pelos iconófilos, os veneradores de ícones, para vencer o debate contra os iconoclastas foi esconder a mão humana que fabrica o ícone e dizer que ele caiu do céu.

A tática consistia em dizer que os ícones sagrados eram *acheiropoieta*, ou seja, não feitos por mãos humanas. Os exemplos mais conhecidos são o santo sudário, o véu de Verônica e a imagem de Edessa. Com isso queria-se esconder a mediação, os intermediários, o pintor, a mão que produz o artefato. No dizer de Latour (2008, p. 116) “mostrar que um humilde pintor humano os fez seria enfraquecer sua força, manchar sua origem, dessacralizá-los. Além disso, acrescentar a mão às pinturas é equivalente a estragá-las, criticá-las”. O mesmo princípio, segundo ele, é verdade com relação à religião em geral, que coloca a sua própria origem no transcendente e promete uma via de acesso a ele no presente e no futuro.

Nesse sentido, o iconoclasta é aquele que mostra as mãos a trabalhar, a produzir, a fabricar os ícones, os ídolos, as tradições, as veneradas instituições sociais, as representações que passam por naturais. O iconoclasta é aquele que diz que a mediação não só é a origem do artefato, mas diz também que a relação do homem com o mundo físico e social é mediada pelo signo, que é ideológico. O iconoclasta é aquele que historiciza as práticas humanas, que coloca no chão de barro da história o transcendente, as essenciais eternas:



De maneira mais geral, a mente crítica é a que mostra as mãos dos humanos agindo em todos os lugares, a fim de trucidar a santidade da religião, a crença nos fetiches, o culto ao transcendente, os ícones mandados do céu, a força das ideologias. Quanto mais se puder ver que a mão humana trabalhou em uma imagem, mais fraca será a pretensão da imagem de oferecer verdade [...]. O truque para desvendar o truque é sempre mostrar a baixa origem do trabalho, o manipulador, o contraventor, o fraudador por baixo do pano, pego em flagrante (LATOURET, 2008, p. 116).

Um exemplo significativo a respeito do ato de mostrar as mãos dos humanos agindo na fabricação dos “ídolos” pode ser encontrado no trabalho intelectual do Grupo Modernidade/Colonialidade, do qual vários intelectuais latino-americanos fazem parte, como Anibal Quijano, Henrique Dussel e Walter D Mignolo. Henrique Dussel (2005), num artigo intitulado “Europa, modernidade e Eurocentrismo”, demonstra a “baixa origem” da Europa a partir do deslizamento semântico desse termo. A intenção do autor é mostrar, num primeiro momento, que a Europa, antes do “descobrimento” do que se denominou “América”, em 1492, era periférica e secundária, comparada com as culturas do mundo muçulmano, asiático e do oceano Pacífico; que antes do seu contato com a “América” não havia uma história mundial, mas a convivência de parte dessas culturas entre si. Mostra, também, que a vinculação direta da Europa ao mundo grego clássico é uma fabricação ideológica do romantismo alemão do século XVIII, que pôs a Europa moderna como herdeira das culturas que supostamente “sempre” foram o centro da história mundial, como a cultura grega e romana, por exemplo (DUSSEL, 2005).

A Europa moderna, como centro do mundo, só se constituiu com a dominação e inserção da “América” aos quadros da conquista espanhola e portuguesa, no século XV, inaugurando o primeiro momento da “modernidade”. Segundo Dussel, essa primeira “modernidade” é fundamental para mostrar as mãos trabalhando na fabricação dessa imagem da Europa como centro do mundo. O eurocentrismo, ou seja, a ideologia que diz que a Europa é superior, civilizada, desenvolvida, o centro do mundo, foi inventada para legitimar a violência e a espoliação dos povos “dominados”, fazendo crer que sua missão era civilizá-los, tirá-los do estado de selvageria, da minoridade civilizacional em que se encontravam.

Ao colocar o início da “modernidade” no século XV e não no XVII, no Iluminismo, Dussel opera um deslocamento na organização temporal dos eventos que balizam as épocas na divisão oficial. Faz ver que “para nós, a ‘centralidade’ da Europa



Latina (Portugal e Espanha) na História Mundial é o determinante fundamental da Modernidade” (DUSSEL, 2005, p. 29), ou seja, Portugal e Espanha são os primeiros estados nacionais modernos da Europa. Para esse autor não há “modernidade” sem a colonialidade, sem a dominação e colonização da América.

Todo esse percurso teórico que Dussel empreende, e que descrevemos de maneira sucinta, põe a seguinte indagação: onde se localiza o gesto iconoclasta desse autor? O gesto iconoclasta de Dussel se materializa no ato de “rasgar” a imagem da “modernidade” europeia para ver quais processos se articulam no seu interior. O que ele “encontra” no interior da imagem da “modernidade” europeia é justamente a “América Latina”, o “Outro” encoberto da Europa, que não apenas é o seu “outro”, mas, ao mesmo tempo, aquilo que a constituiu como moderna.

O gesto iconoclasta, portanto, “é quando sabemos o que está acontecendo no ato de quebrar e quais são as motivações para o que se apresenta como um claro projeto de destruição” (LATOURET, 2008, p. 112-113). Não estamos propondo um ato de violência contra os que veneram imagens, ou que encampam determinada doutrina religiosa, ou qualquer outra forma de olhar para o mundo. Nossa intenção, com a noção de iconoclasmo, é chamar a atenção para o caráter fluido da cultura e de todo o sentido produzido pelas práticas sociais. É nesta perspectiva que tomamos o termo no presente texto.

A seguir faremos uma análise sucinta da proposta do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz Albuquerque Júnior, quanto à destruição de certa imagem do Nordeste, de certa visibilidade e dizibilidade redutora tanto da região quanto dos sujeitos que nela vivem.

2. Rasgando a imagem de certa região.

Não quer este livro defender o Nordeste, mas atacá-lo; ele não quer sua salvação, mas sua dissolução enquanto esta maquinaria imagético-discursivo de reprodução das relações econômico-sociais e de poder [...]. Se o Nordeste foi inventado para ser este espaço de barragem da mudança, da modernidade, é preciso destruí-lo para poder dar lugar a novas espacialidades de poder e de saber.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

A epígrafe que escolhemos foi tirada da conclusão do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz Albuquerque Júnior. Nela, um gesto iconoclasta se manifesta em toda sua intensidade, em relação ao Nordeste, como se vê



nas expressões “atacá-lo”, “não quer sua salvação, mas sua dissolução”, “é preciso destruí-lo”. Qual imagem do Nordeste é preciso atacar, dissolver, destruir? Seriam as imagens enquanto materialidade física, encarnadas em fotografias, cinema, pinturas? As imagens que são produzidas pela literatura, pela produção acadêmica, pelas diversas escrituras que traduziram textualmente essa região? Como fazer isso?

A resposta de Albuquerque Júnior à primeira pergunta é a destruição da imagem do Nordeste como “espaço de barragem da mudança, da modernidade”, como “espaço da saudade”. Esse Nordeste que é preciso destruir não passa de uma invenção, de uma produção, de uma obra, é o produto de práticas discursivas, de relações de saber e de poder atrelados a interesses políticos, culturais, econômicos, identitários. Trata-se de mostrar as diversas mãos que fabricaram o “ícone”, o “ídolo” “região Nordeste”.

Essa plêiade de conceitos que Albuquerque Júnior utiliza na sua pesquisa, em grande parte, são inspirados no método arque-genealógico do filósofo francês Michel Foucault e do livro *Orientalismo*, de Edward Said³. O método arqueológico tem o arquivo como objeto, mas não se trata do arquivo entendido como um espaço onde se guardam e conservam documentos, trata-se antes da “lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como conhecimentos singulares dos discursos” (FOUCAULT, 2013, p. 158). Cada época possui o seu arquivo, que regra, torna rarefeito, os discursos. Se os sentidos que circulam numa dada formação social são regrados, controlados, interditados, é porque são perigosos. “A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2013, p. 161).

Apesar de chamar o seu método de arqueologia, Foucault não tinha a intenção de buscar nenhum começo. O que ele intenciona é interrogar o já dito no nível de sua existência, pois ninguém diz qualquer coisa, em qualquer lugar e em qualquer tempo. No dito exerce-se uma função enunciativa. Um médico, por exemplo, só tem autoridade para prescrever determinados tratamentos porque está investido de um saber e poder conferido a ele pela sociedade. Todo enunciado localiza-se numa formação discursiva e no sistema geral de arquivo de que faz parte.

³ Por uma questão de espaço deixaremos de apresentar os principais conceitos usados por Albuquerque Júnior do livro de Edward Said. Faremos apenas um breve percurso pelos principais conceitos de Michel Foucault tirados do seu *Arqueologia do Saber*.



O discurso como prática é uma concepção cara à Foucault, pois trabalha com a noção de que todo enunciado é um acontecimento, tendo suas condições e seu domínio de aparecimento. Dizer que o enunciado é um acontecimento situa-o num tempo, num espaço, numa formação social e discursiva determinadas. Faz ver que ele é uma dispersão, e se ele está situado numa dada formação discursiva é porque existem regras que estabelecem relações entre enunciados e lhes dá uma função bem precisa numa ordem discursiva própria. Foucault (2013) pergunta, por exemplo, o que são essas unidades como a Economia, a Medicina, a Biologia. Para ele não passam de agrupamentos de enunciados que circunscrevem para si um lugar na ordem do discurso, inventando seus objetos, seus conceitos, seus métodos, seus estilos, suas teorias.

Ao invés de enxergar continuidades na “ciência”, Foucault (2013) só consegue ver descontinuidades, rupturas, cortes, diferenças, escansões. Isso significa que para ele não há um *telos*, um sentido único, uma evolução, um desenvolvimento da razão no tempo. Se há um sentido na história é aquele que cada época, cada *episteme*, ou saber inconsciente que rege a produção de conhecimento, positivou pelas suas práticas discursivas.

Quando Albuquerque Júnior propõe a destruição da imagem do Nordeste como “espaço de barragem da mudança, da modernidade”, como “espaço da saudade”, é porque parte da concepção foucaultiana do enunciado como acontecimento, como algo historicamente datado, construído, inventado e, por isso, passível de ser destruído.

As mãos que construíram essas imagens do Nordeste trabalham a partir de várias formações discursivas, que embora dispersas, se conectam no discurso. Para descrever a produção desse Nordeste, o autor emprega a expressão “maquinaria imagético-discursivo”. É possível decompor a expressão em três termos - embora os dois últimos estejam ligados ao primeiro - para melhor entendê-la: maquinaria, imagem e discurso. A palavra maquinaria é ambígua, pois pode denotar o conjunto de máquinas utilizadas em uma obra, em um trabalho, com a finalidade de produzir, de construir algo, como também traz as acepções de conluio, conspiração, de tramar em segredo a execução de mau desígnio (HOUAISS, 2009). A maquinaria a que se refere o autor pode ser tomada em ambos os sentidos. Trata-se tanto da produção de uma obra, ou seja, os sentidos com os quais a região é falada e vista, como de uma trama, os sentidos são produzidos a



partir de fios dispersos, cozidos com a agulha dos interesses de determinados grupos sociais.

As máquinas imagéticas são as práticas discursivas que operam a partir do cinema, da pintura, do emprego de metáforas na literatura, na poesia, que caracterizaram a região de determinada maneira e não de outra, e que pela repetição, domesticam o olhar para que certa visibilidade seja percebida em relação ao Nordeste. As máquinas discursivas são os textos e as falas de historiadores, sociólogos, homens das letras, da academia, que também repetem e reforçam determinadas características da região como constitutivas da identidade regional, e ao fazê-lo, criam uma dizibilidade, um modo de dizer a região, como é o caso da seca, por exemplo, que automaticamente faz ver a figura esquelética do retirante e faz dizer o discurso da necessidade de investimento por parte do governo federal para resolver esse problema.

O produto negativo dessa maquinaria são os estereótipos, tanto em torno da região quanto em torno dos seus habitantes, que passam a serem vistos e falados como se esses estereótipos pudessem sintetizar o que essa multiplicidade de sujeitos e espacialidades são:

O que podemos encontrar de comum entre todos os discursos, vozes e imagens que acabamos de arrolar, é a estratégia da estereotipização. O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 30).

Para destruir essa imagem ou imagens a respeito da região Nordeste, Albuquerque Júnior procura historicizar, arrancar do lugar tranquilo em que esse objeto habita. Diz que esse recorte geográfico não preexiste aos enunciados que o recortaram e constituíram como um espaço e uma identidade homogêneos, diz, ainda, que é somente quando ele é tomado como um objeto de saber e um espaço de poder que ele passa a existir como região. Desse modo, pensar a região é fazer ver os “grupos de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 34). Em outras palavras, o ícone não caiu do céu, ele não é *acheiropoieta*, ele é feito por mãos humanas, ele é produto histórico.



O gesto iconoclasta do autor, portanto, se dirige às imagens fixadas na forma de sentidos, representações, imagens que se cristalizaram, que passam por transcendências, essências, por algo inquestionável, inscrito na ordem das próprias coisas e que os sujeitos incorporaram e reproduziram nas suas interações sociais. Esse é um ponto importante, pois o alvo de Albuquerque Júnior (2011) são as imagens subjetivadas, assumidas como identidade regional, e reproduzidas pelos nordestinos que se veem como pobres coitados, como cabeças-chata, eternas vítimas das secas. São essas imagens que passam a operar a partir do próprio sujeito que é preciso destruir.

Considerações finais

Esse breve apanhado teórico mostrou-nos que o iconoclasmo não é um gesto circunscrito à destruição de imagens físicas, materiais, mas é extensível também às imagens como representações de ordem mental, que se constituem a partir dos discursos que nomeiam e circunscrevem os sentidos atribuídos às coisas, aos sujeitos, às espacialidades, e pela repetição instituem uma visibilidade e uma dizibilidade a respeito do nomeado.

A destruição que o gesto iconoclasta propõe se fundamenta na concepção de que a realidade é mediada pelos signos, linguísticos ou não. Que as práticas humanas estão impregnadas de valores, de ideologia. Por isso, o iconoclasmo é a ação de mostrar as mãos humanas fabricando o ícone, o ídolo, as representações, as ideologias. É a ação de mostrar que os sentidos são produtos históricos, datados, e não essenciais eternas.

Henrique Dussel e Durval Muniz Albuquerque Júnior permitiram-nos ver dois exemplos de gestos iconoclastas, ambos voltados para espacialidades que passam como essências. O primeiro rasga a imagem da “modernidade” europeia para ver o que havia no seu interior, e o que ele encontra é justamente a “América Latina”, o “Outro” encoberto e silenciado da Europa, apesar ter sido a exploração das suas riquezas que possibilitou a constituição dessa Europa como moderna e centro do mundo. O segundo rasga a imagem do Nordeste como “espaço de barragem da mudança, da modernidade”, como “espaço da saudade”, para mostrar que essas representações, que essas imagens, que essa visibilidade e dizibilidade foram constituídas pelas práticas discursivas, pelos enunciados que cartografaram a região e a tomaram como objeto de saber e espaço de poder.



REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARTHES, R. **Inéditos: imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Martins Fontes, 2005.

BENVENISTE, E. “Natureza do signo lingüístico” In: **Problemas de Lingüística Geral I**. Campinas: Pontes/Unicamp, 1991, pp. 53-59.

DUSSEL, Henrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf>. Acesso em: 30 Jan. 2016.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (org.) **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0.1 [CD-ROM]. 2009.

JARDIM, João; CARVALHO, Walter. **Janela da Alma**. Produção de Flávio R. Tambellini, direção de João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro, 2001. 73 min. color. son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

LATOUR, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, Junho 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 Jan. 2016.

MACHADO, A. **O Quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: brasiliense, 2005. Coleção Primeiros Passos.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. Trad. Antônio Cheline, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.