

Arnheim, valendo-se de Schaefer-Simmen em *The unfolding of artistic activity*, em introdução de seu livro:

[...] a capacidade de relacionar-se com a vida artisticamente não é privilégio de alguns especialistas dotados, mas uma possibilidade que têm todas as pessoas normais, a quem a natureza favoreceu com um par de olhos. (2000, introdução)

Para tanto, necessita-se de um guia da aprendizagem que faça do aluno um leitor sensível, hábil e instrumentalizado. Um professor que auxilie o aprendiz a prosperar diante do tecido imagético, que o faça adentrar às camadas deste, dialogando com as mesmas e com o que as sustenta para retornar em expansão à superfície.

Mario Quintana, que acreditava ser o poema “uma garrafa de naufrago” e quem o encontrasse salvar-se-ia “a si mesmo”, inicia seu leitor de *A cor do invisível* (1989), logo à página cinco, primeira de seus versos, com um poema que, redundantemente, ao modo poético, compactua a mesma idéia num jogo de espelhos; de início e reinício:

Hoje é outro dia

*Quando abro cada manhã a janela do meu quarto
É como se abrisse o mesmo livro
Numa página nova...*

Recai sobre o leitor/analista a responsabilidade, a compreensão, a possibilidade de ampliar a visão:

Não sei se é possível algo como sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos. (Manguel, 2001: 32-3)

Apesar da dúvida, Manguel direciona uma possibilidade:

Mas no início não havia nada, exceto a própria pintura. É desse ponto fixo no espaço que partimos. [...] mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário conhecemos. Na primeira vez em que vi os botes de pesca de Van Gogh, coloridos de forma radiante, algo em mim reconheceu algo espelhado neles. Misteriosamente, toda imagem supõe que eu a veja. (2001: 27)

Douto, exora a deusa grega Mnémósine, a mãe das musas, tão evocada pelos poetas em busca de sua memória primordial:

*O dia terminava e sua luz, esmaecida, poupava fadigas às criaturas terrenas, ao tempo em que me aprestava para enfrentar a guerra do caminho e da piedade ante as lastimosas visões, que minha memória com exatidão vai retratar.
Ó musas, ó gênio, auxiliai-me neste intento! Ó mente que, fiel gravaste quando vi, mostra agora toda a felicidade! (Alighieri, 1979: 28)*

Com a memória, compõe-se uma atividade de buscar e dar significado ao defrontado, todavia, não há indagação desbragada; o caminho que pode levar a tudo, e não retorna com respostas, vai de encontro ao obscuro, e, se a memória ainda não viu, podem os sentidos instrumentalizá-la para uma futura recorrência.

A forma de um objeto que vemos, contudo, não depende apenas de sua projeção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante a nossa vida. (Arnheim, 2000: 40)

Deve-se buscar um índice na imagem fotográfica, índice que compactua com a percepção inicial:

A primeira tarefa será: a descrição dos tipos de coisas que se vêem e quais os mecanismos perceptivos que se devem levar em consideração para os fatos visuais. Parar ao nível da superfície, contudo, deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassocie daquilo que nos dizem. Esta é a razão pela qual procedemos constantemente dos padrões percebidos para o significado que comunicam; e uma vez que nos esforçamos para ampliar o campo de visão, podemos esperar recuperar em profundidade o que perdemos em extensão estreitando deliberadamente nosso horizonte. (Arnheim, 2000: Introdução)

O autor amplia:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem. (Arnheim, 2000: Introdução)

Portanto, para a compreensão da globalidade, carece-se da análise da estrutura, e esta, no ambiente acadêmico, encontra rapidamente paralelo na língua portuguesa, ou melhor, em uma de suas partes, a sintaxe.

De imediato, discentes e docentes ligam o termo a uma série de regras, orações, períodos descontextualizados, exercícios e provas que esmiúçam as menores partes destas orações e períodos:

A análise sintática tem sido causa de crônicas e incômodas enxaquecas nos alunos de ensino médio. É que muitos professores, por tradição ou por comodismo, a têm transformado no próprio conteúdo do aprendizado da língua, como se aprender português fosse exclusivamente aprender análise sintática. O que deveria ser um instrumento de trabalho, um meio eficaz de aprendizagem, passou a ser um fim em si mesmo. Ora ninguém estuda a língua só para saber o nome, quase sempre rebarbativo, de todos os componentes da frase. (Garcia, 1982: 3)

Vê-se que o modo como a sintaxe foi tratada, por longo tempo, na academia brasileira, serviu como forma de afastamento e não de aprendizado da língua:

Vários autores e mestres têm condenado até mesmo com veemência o abuso no ensino da análise sintática. Não obstante, o assunto continua a ser, salvo as costumeiras exceções, o “prato de substância” da cadeira de Português no ensino fundamental. Apesar disso, ao chegar ao fim do curso, o estudante, em geral, continua a não saber escrever, mesmo que seja capaz de destrinchar qualquer estrofe camoniana ou qualquer período barroco de Vieira, nomenclaturando devidamente todos os seus termos. Então, “pra que análise sintática?” – perguntam aflitos alunos e mestres por esse Brasil afora. (Garcia, 1982: 3)

O Professor Othon Moacir Garcia faz-se muito otimista ao dizer que os alunos têm a capacidade de, ao final do Ensino Médio, analisar sintaticamente os versos de Camões e as cartas e sermões conceptistas de Pe. Antônio Vieira.

Infelizmente, hoje, já se faz muito difícil a compreensão dos textos do poeta clássico e do autor barroco. O vocabulário, o estilo e o universo abarcados nestas obras literárias costumeiramente se demonstram distante do universo discente, em um primeiro momento, de seu interesse também. Cabe ao professor e sua metodologia a adequação dos conteúdos à sala de aula.

A sintaxe exprime a disposição, a relação, a construção, o arranjo, a ordem, a combinação das partes de um texto com o seu todo. Entretanto, sua utilização descontextualizada, utilização esta apenas no prisma formal, de nada adianta:

A análise lógica pode ser de muito préstimo, se a praticarmos como aprendizado da estilística, como meio de conhecermos a fundo os recursos da linguagem e de nos familiarizarmos com todas as suas variedades. (Garcia apud Barreto, 1982: 4)

A análise sintática, praticada como um meio e não como um fim, ajuda o estudante a melhorar sensivelmente a organização da sua frase. (Garcia, 1982: 52)

A análise sintática serve para tornar “claras e racionalmente perceptíveis as relações entre os membros da frase” (sua concordância, sua regência, sua colocação); serve mais, como elemento de verificação da boa construção de uma frase: “a análise lhe revelará o ponto fraco, a estrutura mal urdida”; permite ainda, racionalizar a pontuação. (Kury, 1997: 13)

Assim como o texto escrito não é um amontoado de palavras e de frases, o texto, ou linguagem não-verbal, também possui uma combinação interna, ou seja, uma sintaxe, uma morfologia e um léxico que obedecem a mecanismos de organização (Platão e Fiorin, 1997) e que devem ser analisados com o intuito de se aprofundar o aprendizado tanto da linguagem imagética quanto das suas possibilidades de ensino.

A imagem é luz que transpassa os olhos e estimula o cérebro; e, assim, uma síntese que oferta “traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. Após contemplar a síntese é possível explorá-la aos poucos; só então emerge novamente a totalidade da imagem” (Neiva Jr 1986:5).

Quando Neiva Jr. diz “explorá-la aos poucos”, faz a relação entre as partes e a sua significação com o todo, ou seja, não desassocia a forma do conteúdo, fator que fica claro quando o mesmo autor recorre, em seu livro *A Imagem*, às palavras de Erwin Panofsky, em *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, o qual explica que “numa forma de arte não se pode divorciar forma de conteúdo”.

Não havendo o desligamento entre forma e conteúdo, o estudo da estrutura, da ordem, da disposição, desta forma faz-se necessário para a compreensão do conteúdo, e, neste caminho, muitas vezes ocorre a aproximação entre as linguagens verbal e imagética.

A relação entre a sintaxe do texto verbal e a sintaxe do texto imagético pode até, inicialmente, ser pensada, contudo, não há a possibilidade de um caminho similar, visto que as terminologias não se amoldam, também, pelo fato dos processos e instrumentos de confecção serem díspares. Deve-se lembrar que, mesmo dentro das modalidades visuais, esta dissociação faz-se clara e evidente.

O material, o processo e as técnicas de uma escultura são diversos dos de uma pintura a óleo, que não são os mesmos da fotografia. Leve-se em conta, então, que as nomenclaturas não podem tornar-se estanques e que os processos de análise facultam a variação entre as modalidades visuais e, até mesmo, no interior de uma única manifestação imagética.

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

[...] há um sistema visual, perceptivo e básico, que é comum a todos os seres humanos; o sistema, porém, está sujeito a variações nos temas estruturais básicos. A sintaxe visual existe, e sua característica dominante é a complexidade. A complexidade, porém não se opõe à definição. Uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem. As linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações. Sua estrutura, portanto, tem uma lógica que o alfabetismo visual é incapaz de alcançar. (Dondis, 1999: 18-20)

Na linguagem visual, no caso específico, a fotográfica, sabe-se que o leitor capta de maneira imediata o global dos seus elementos, porém, sua compreensão mais profunda está diretamente ligada à contextualização e à decomposição desses elementos para, assim, relacionar as estruturas que alicerçam a inferência do que se dá na superfície:

Parar ao nível da superfície [...] deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassocie daquilo que nos dizem. Esta é a razão pela qual procedemos constantemente dos padrões percebidos para o significado que comunicam; e uma vez que nos esforçamos para ampliar o campo de visão, podemos esperar recuperar em profundidade o que perdemos em extensão estreitando deliberadamente nosso horizonte. [...] Na verdade foi necessário algo semelhante à visão do artista da realidade para que os cientistas se lembrassem de que não se consegue descrever adequadamente a maioria dos fenômenos naturais se não os analisar parte por parte. Não foi preciso dizer aos artistas que se consegue um todo acrescentando-lhe partes isoladas. Durante séculos os cientistas conseguiram dizer coisas valiosas sobre a realidade descrevendo entrelaçamentos de relações mecânicas; mas nunca uma obra de arte pôde ser feita ou entendida por uma mente incapaz de conceber a estrutura integrada de um todo. (Arnheim, 2000: Introdução)

As grandes obras de arte são complexas, mas também as louvamos por “conterem simplicidade”, queremos dizer com isso que organizam uma riqueza de significado e forma numa estrutura total que define claramente o lugar e a função de cada detalhe no conjunto. (Arnheim, 2000: 52)

O processo de decomposição fotográfico leva, portanto, o leitor ao interior do fotograma, onde poderá captar as relações entre as partes e o todo, relacionando-as ao contexto e observando o discurso existente na imagem:

Alguns semioticistas da imagem partem do pressuposto de que a tentativa de determinar a divisão semiótica da imagem em um procedimento “bottom-up”, no qual a totalidade da imagem resulta, em última análise, de unidades mínimas e de sua combinação, está, desde o princípio, condenada ao fracasso. Em vez disso, eles postulam um procedimento “top-down”, de acordo com o qual o valor funcional dos elementos é somente deduzido a partir da perspectiva da totalidade da imagem. De acordo com isso, a gramática da imagem é sempre uma gramática textual, e não um código geral, válido em qualquer situação, como a linguagem. Nesse sentido, Koch (1971: 38-42, 478-491; 1973: 98-126) define planos de articulação da imagem, que vão, analogamente à linguagem, de unidades mínimas distintas até o plano do texto, mas que devem ser, por outro lado, definíveis em seu valor somente no quadro de uma única imagem.

Por fim, Eco (1976) e Calabrese (1980) também postulam uma gramática textual da semiótica da imagem. Eco (1976: 213-216) argumenta que as unidades de articulação da imagem são somente definíveis no contexto dessa mesma imagem, de tal forma que as imagens não sejam articuladas através de um código, mas que cada texto icônico seja um ato de produção em código. (Santaella e Noth, 1999: 50-1)

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional. (Dondis, 1999: 13)

Mas, ao longo do tempo, a imagem tem sido tomada como um testemunho da verdade do fato ou dos fatos (Kossoy, 1999), contudo, ao apertar o obturador, o fotógrafo já definiu seu foco, sua profundidade de campo por meio da abertura do diafragma, o grau de congelamento da imagem por meio da velocidade de obtenção e o enquadramento desejado.

Longe de ser registro mecânico de elementos sensoriais, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela.

[...] Assim como a procura prosaica de informação é “artística” porque envolve o ato de dar e de encontrar forma e significado, também a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos. (Arnheim, 2000: Introdução)

Nas palavras de Manguel:

Se o mundo revelado em uma obra de arte permanece sempre fora do âmbito dessa obra, a obra de arte permanece sempre fora do âmbito da sua apreciação crítica. “A forma”, escreve Balzac, “em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar idéias, sensações, uma vasta poesia. Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão.” Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez. (2001: 29-30)

Todos esses elementos, somados à granulação, ao sistema de zonas, ao jogo de sombras, entre tantos outros haveres existentes, alicerçam a interação do leitor, servindo como um fio de Ariadne, para a descoberta da porta do labirinto tecido.

Exemplo de modo de análise se dá ao tomar a fotografia de Stuart Franklin realizada no dia seis de junho de 1989, terça-feira, captada sobre um hotel de onde se vislumbrava a Praça da Paz Celestial, em Pequim, foi capa dos principais jornais do ocidente.

A República Popular da China, proclamada em 1º de outubro de 1949, é um país de números quase incomensuráveis.

Localizada no Extremo Oriente Asiático, a China é o terceiro maior país do mundo em superfície (9.571.300km²), fazendo fronteira com treze países e três mares diferentes, nos quais se encontram mais de 3.400 ilhas.



Situa-se, ainda, no território chinês a meseta tibetana, a mais alta do mundo, com 4.510m, onde se posta o Himalaia, além do maior rio da Ásia e terceiro do mundo, o Yang-tsé.

A partir de sua população, chega-se, também, a dados impressionantes. São mais de cinquenta e seis minorias nacionais, que se distinguem dos chineses (93% aproximadamente) em virtude do idioma ou da religião.

Quanto ao idioma, observa-se, além do putonghua ou mandarim (ensinado nas escolas), o mais conhecido no ocidente, o mongol, o tibetano, o miao, o tai, o uigur e o cazaque.

A religião foi oficialmente eliminada em 1949, porém, aos poucos, as restrições foram sendo suavizadas nos últimos tempos, entretanto, antes da data exposta, o confucionismo, o taoísmo e o budismo eram, entre as demais fés, as dominantes.

Desta população, avalia-se que 200.000.000 de pessoas componham o contingente ribeirinho, um terço da população chinesa, fato que demonstra uma distribuição geográfica muito desigual. Apesar de nas décadas compreendidas entre os anos de 1959 e 1980 a migração espontânea do campo para a cidade ter sido proibida, em 1991 já havia quarenta cidades com mais de um milhão de habitantes.

Economicamente, a China não foge aos elevados números: a superfície irrigada de suas terras é maior do que a de qualquer outro país; a indústria têxtil é a maior do mundo, assim como a indústria de mineração de carvão. É também, a China, um dos maiores produtores do mundo de amendoim e de petróleo. Em sua economia destacam-se ainda a indústria pesada de locomotivas, tratores e maquinaria; o minério de ferro, sal, enxofre, zinco, entre outros minérios; e o cultivo de produtos alimentares como o arroz, o trigo, o chá e a piscicultura de água doce.

Sua história dá-se em bases idênticas. Os números sobrepõem-se: acredita-se que o povo chinês tenha originado-se a partir do vale do Huang He em aproximadamente 3950 a.C. Após as duas culturas da cerâmica, inicia-se a primeira das inúmeras dinastias, em 1766 a.C., a dinastia Chang. Depois desta, outras vieram: Chou (1122 a.C – 256 a.C), Quin (221 a.C – 206 a.C), Han (206 a.C – 9 d.C), Qin (9 – 23), Han (25 – 220), Wei (222 – 280), Sui (581 – 618), Tang (618 – 907), Cinco Dinastias (907 – 960), Song (960 – 1279), Yuan (1279 – 1368), Ming (1368 – 1644), Tsing (1644 – 1912).

Seguidamente ao elevado número de dezoito conflituosas dinastias, iniciou-se novo e também conflituoso período em que o país dotou-se do general Yuan Che Kal – reorganizador dos exércitos Manchus, que se opunham à transformação da China em um país monárquico-constitucional, à modernização da economia e do sistema educacional – como primeiro presidente da República da China, eleito por uma assembléia revolucionária.

No que antecede o início da presidência de Yuan Che Kal, a China viveu uma etapa de fortes conflitos internos com o levante da sociedade secreta dos Boxers, com os estudantes, com os comerciantes e com os grupos nacionais que se postavam contra o governo constitucional limitado, seguindo o modelo japonês instituído pelos Manchu.

Mantenedor de um poder centralizado, Yuan Che Kal passou pela Primeira Guerra Mundial, viu a formação do Partido Comunista Chinês, em 1921, o qual já contava com Mao Tse-Tung e, em 1928, seu posto passou a Chiang Kai-Shek que se defrontou com inúmeros problemas, entre eles, o governo dos chefes militares locais, que deixavam a ele apenas o controle de cinco províncias.

O ano de 1945 trouxe a luta aberta pelo controle de uma das regiões chinesas, a Manchúria, entre o Partido Nacionalista, Kuomintang, e os comunistas.

Em 1949, Mao Tse-Tung atinge a presidência e, em outubro, é proclamada, pelas forças comunistas, a República Popular da China.

O governo comunista baseava-se nos princípios do marxismo-leninismo para a construção de uma sociedade socialista. Fundamentava-se, também, na reconstrução econômica, na coletivização

agrícola, na recuperação de territórios e no estreitamento de relações com os vizinhos comunistas, entre eles, a União Soviética.

A postura de Mao Tse-Tung encontrou resistência entre um grupo, basicamente formado por intelectuais e burocratas, de postura mais moderada.

Foi Liu Shaoqi, justamente um moderado, que substituiu Mao Tse-Tung quando o mesmo abandonou a presidência em 1959. Contudo, em 1975, Mao saiu-se vitorioso da Revolução Cultural e seu pensamento radical mostrou-se claro na Constituição, adotada no mesmo ano, pelo IV Congresso Nacional Popular.

Já nesta época, quando se dá a morte de Mao, Deng Xiaoping, que aprovou pessoalmente a matança dos estudantes na Praça Tiananmen – Paz Celestial – foi nomeado primeiro vice-ministro e vice-presidente do partido.

Durante a década de 80 e o início dos anos 90, Deng Xiaoping exerceu muita influência no governo, favorecendo uma política que atraía investimentos estrangeiros por meio do desenvolvimento comercial e industrial.

Todavia, este clima de abertura que se deu na economia, não se fez presente na política, ainda dominada pelo Partido Comunista. Em 1989, quando Mikhail Gorbachev, líder da abertura soviética, esteve no país, centenas de milhares de manifestantes reivindicaram, num ato de desafio ao poder, a luta contra a corrupção e por mais democracia.

Os líderes das reivindicações, na sua maior parte estudantes, ocuparam a Praça da Paz Celestial, que, na noite de 4 de julho, tornou-se palco de uma violenta repressão, a qual gerou milhares de vítimas, ao mando de Xiaoping.

Stuart Franklin, fotógrafo da Agência Magnum, do alto de seu hotel, registrou a cena que se segue:

Na fotografia, observam-se dois pólos opostos, traçando uma linha diagonal à base da imagem. Estes pólos, sobre as linhas e setas pintadas no asfalto, e entre a extremidade do poste e a sombra das árvores marcadas ao solo, representam exatamente os dois lados de um país de números tão elevados, o qual sempre foi marcado pela divisão social, composta pelos mandantes e mandados.

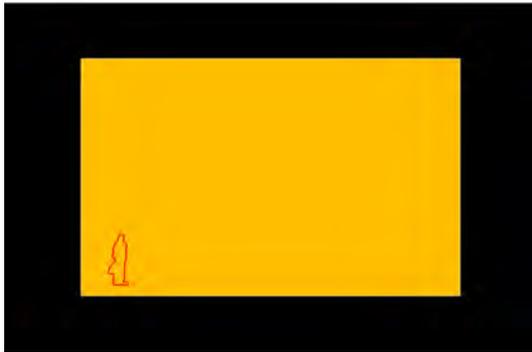
Em meio à história chinesa, pondera-se um estado de clara divisão, representada, de um lado, pelas lideranças políticas e, de outro, pela grande massa que compõe o povo chinês.

Contempla-se, a seguir, um evidente representante desta massa:

Pelo deslocamento da imagem, investiga-se o volume, o tamanho que este cidadão chinês ocupa na fotografia. Ele é mínimo quando comparado à globalidade da imagem:



Do ponto de vista do desenvolvimento, reconhecemos que, como regra geral, os tamanhos dos objetos pictóricos provavelmente devam ser iguais antes de ser diferenciados. Presumimos que os tamanhos não sejam diferenciados a menos que hajam boas razões para isso. (Arnheim, 2000: 184)



Destacado, agora, intui-se o quão pequeno é ele, principalmente se comparado ao seu opositor, a fileira de tanques.

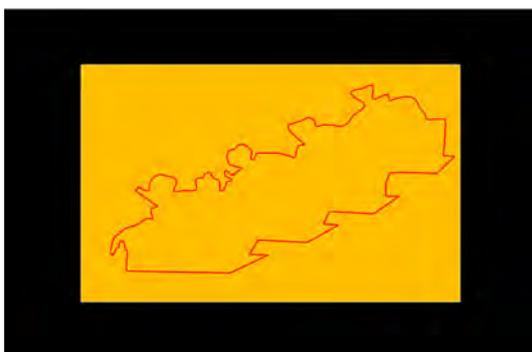
São palavras de Coimbra:

[...] foto, do Stuart Franklin, passada na Praça da Paz Celestial em Pequim, simboliza a luta do homem só, sozinho, contra o poder. Ele quis num momento de idealismo, ele quis mostrar, enfrentar, quer dizer, com a própria vida um desafio contra a violência. (Praça da Paz Celestial In: As 100 fotos do século, 1999)

A Praça da Paz Celestial transformou-se em acampamento militar, com cozinhas de campanha, banheiros móveis, equipamentos e alimentos – levados por helicópteros e mais de 70 caminhões e capazes de assegurar a presença, ali, de milhões de soldados por muito tempo. Dezenas de tanques pesados modelos T-59 e T-69, tanques menores e outros veículos militares chegaram também para reforçar os que lá se encontram desde a sangrenta invasão que no domingo desalojou os milhares de estudantes que ocupavam a praça há quase dois meses.

Caminhões e blindados de transporte de tropas percorriam a Avenida Changan (da Paz Eterna), atirando contra grupos de pessoas que desafiam a lei marcial decretada a 20 de maio. Barreiras foram formadas em vários pontos, pela população com ônibus comuns de transporte. No centro, perto da Praça Tiananmen, pelo menos três pessoas morreram metralhadas e outras quatro – entre elas uma menina – ficaram feridas, segundo testemunhas ouvidas pela agência AP. (Jornal do Brasil, 1989: 12)

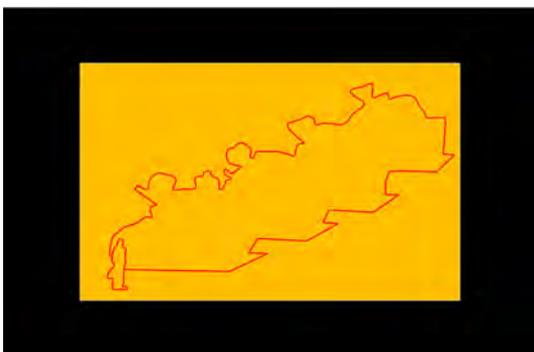
Vê-se, no espaço imagético, quatro tanques de igual volume, mas que se fazem disformes em tamanho quando comparados ao homem que, solitário, investe contra o poder constituído.



Os tanques representam, em volume, aproximadamente cinco vezes o tamanho do manifestante. Mas, há de se verificar que não é só o volume que impressiona. Soma-se a ele, todo o poderio bélico em oposição às mãos desarmadas.

Ressaltados na imagem de Stuart Franklin, confere-se a proporção assombrosa dos tanques governamentais.

A análise da estrutura, da ordem interna da imagem, permite clarificar a desigualdade de dimensão, a contrariedade de posse espacial.



A união de ordem estrutural sobre a fotografia permite, novamente, a relação das partes com o todo, com o contexto.

Adicionam-se aos índices apresentados outras unidades estruturais que se relacionam e comprovam, reafirmam a violência.

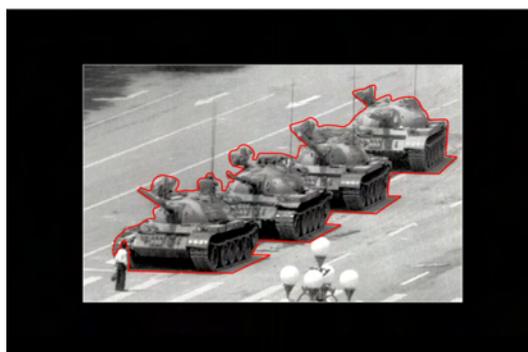
No primeiro plano, vê-se a parte superior do poste de iluminação, no segundo, encontram-se o homem e os tanques. A presença do poste indica a diferença de altura em que se encontrava o fotógrafo, no alto de seu hotel, que foi forçado a trabalhar com uma teleobjetiva, em virtude da proibição do registro de imagens.

Percebe-se, também, no jogo de oposição, o duelo solitário do homem que se posta contra os tanques, os quais perfazem uma linha contínua, semelhante e simétrica.

Contudo, não são só os tanques dirigem-se contra o homem. Na rua, grafam-se linhas paralelas e, excetuando a última, a qual também não o auxilia, duas delas investem os olhos do leitor contra o cidadão.

A partir destas uniões, corrobora-se a idéia da violência, empregada pelo governo chinês, durante as manifestações em prol da democracia e fim da corrupção.

Investidor solitário, o homem eternizado pelas lentes de Franklin, o qual acredita ter sido a televisão a verdadeira responsável pelo êxito de sua fotografia, desafia a ordem imposta, desempenhando todo o papel de uma parcela da população chinesa, tornando patente a oposição aos desmandos e ao totalitarismo impostos pelos governantes chineses:



Mas é fato também que a história da China, por um milênio ao menos, é de barbárie e selvageria, e o que tivemos no fim-de-semana foi uma demonstração cabal deste lastro negativo, com a diferença que o governo chinês cometeu o erro de deixar por um tempo que as redes de televisão dos EUA e Europa Ocidental funcionassem livremente nas grandes cidades chinesas, logo temos um registro visual poderoso do acontecimento, ainda que o comentário seja em geral a-histórico (o que foi esta chacina de anteontem e ontem comparada à "Grande Revolução Cultural" de 1966, ou aos massacres capitaneados por Chiang Kai-Shek na década de 1930? Nada.) (Francis, 1986: A-11)

Eminentemente polêmico, Paulo Francis valoriza o registro fotográfico, analisa, sob a ótica governamental chinesa, o erro estratégico de se deixar registrar, e ainda compara, por meio de sua erudição, a situação de 1989, ao correr do último milênio chinês, examinando a violência em torno da Praça da Paz Celestial como inferior aos movimentos da década de 30, período no qual o Kuomintang, Partido Nacionalista, comandado por Chiang, tentava reunificar a China, primeiro expurgando os comunistas e, posteriormente, unindo-se a eles para, em uma guerra de posse territorial em grande escala, enfrentar o Japão.

O raciocínio de Francis confirma a histórica violência chinesa, entretanto há de se discordar do cotejo entre a Praça da Paz Celestial e a Grande Revolução Cultural, uma vez que, em ambos episódios, faz-se luzente tanto o ato quanto o estado de violência.

Outra evidência, que vem reforçar o juízo anterior, apresenta-se a partir do depoimento de um dos líderes da repressão comprovada na Praça Tiananmen, Wong Dan, que passou, após os incidentes, sete anos nas prisões chinesas:

Em 93 e 94, com alguns amigos, tentamos fazer de tudo para encontrar esta pessoa. Mas foi em vão. Eu queria conhecê-la! Segundo nossas informações, devia ser um jovem operário. Se fosse um estudante, teria sido mais fácil encontrá-lo. De meus amigos dissidentes, ninguém o conhece. É melhor que ninguém saiba quem ele é, pois foi fotografado de costas o que o protegeu. Esta foto foi divulgada como símbolo do movimento de 89. As imprensas estrangeira e chinesa tornaram-se parte integrante deste movimento. Para mim, esta foto simboliza a coragem do povo chinês. O ridículo é que o governo usou esta foto para dizer: "Olhem! Não reprimimos o povo. O tanque não esmagou o rapaz". (Praça da Paz Celestial In: As 100 fotos do século, 1999)

Assim como a constância dos números impressionantes perpetuou-se na China, a violência, também, no correr de sua história, conservou-se impressionante, sendo um destes feitos expresso por Stuart Franklin.

Bbliografia

- Alighieri, D. (1979) A divina comédia. São Paulo: Abril Cultural.
- Arnheim, R. (2000) Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira. (Biblioteca Pioneira de arte, arquitetura e urbanismo)
- Capa Production/Arte. (1999) Praça da Paz Celestial. In: As 100 fotos do século, 1999.
- Dondis, D. A. (1997) Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção a)
- Em clima de guerra civil, comida escasseia. (1989) Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 jun. 1º Caderno, p. 12.
- Francis, Paulo. (1989) Violência contra os estudantes não vai prejudicar abertura econômica. Folha de São Paulo, São Paulo, 6 jun. 1º Caderno, p. A-11.

- Garcia, O. M. (1982) *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas.
- Kury, A. G. (1997) *Novas lições de análise sintática*. São Paulo: Ática. (Série Fundamentos, 2)
- Manguela A. (2001) *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Neiva Jr., E. (1986) *A imagem*. São Paulo: Ática. (Série Princípios, 87)
- Platão, F. S. e Fiorin, J. L. (1997) *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática.
- Quintana, M. (1989) *A cor do invisível*. Rio de Janeiro: Globo.
- Santaella, L. e Nöth, W. (1999) *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.