
Iconografia política: reflexões para exercícios de análise no ensino de História

Political iconography: some reflections for practicing History education analysis

Douglas Souza Angeli¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Brasil.

Resumo: O artigo apresenta algumas reflexões a partir de autores que abordam a relação entre História, Imagens e Política, entre eles Régis Debray, Carlo Ginzburg, Peter Burke e Walter Benjamin. Com ênfase na relação entre imagem e poder e na propaganda política, o texto aponta para subsídios teóricos que podem orientar exercícios de análise de iconografia política no ensino de História, apresentando propostas de atividades e exercícios a serem realizados com estudantes do ensino básico.

Palavras-chave: Iconografia política. Propaganda política. Ensino de História.

Abstract: The article presents some reflections from authors who approach the relationship between History, Images and Politics, among them Régis Debray, Carlo Ginzburg, Peter Burke, and Walter Benjamin. With an emphasis on the relationship between image and power and political propaganda, the present text points to theoretical facts capable of guiding political iconography analysis exercises in History teaching, presenting proposals of activities and exercises performed with basic education students.

Keywords: Political iconography. Political propaganda. History teaching.

Introdução

Este artigo tem origem em experiências de pesquisa e de ensino realizadas em espaços e em períodos distintos, relativas a diferentes etapas de formação. O interesse pelas imagens surge, nessa trajetória, quase que paralelamente em dois desses espaços: a sala de aula, ministrando a disciplina de História para estudantes do Ensino Fundamental e, em seguida, do Ensino Médio das redes municipal e estadual; e na possibilidade de utilizar imagens como fontes durante a escrita da dissertação de mestrado. Aos poucos, as experiências formativas foram propiciando reflexões a partir de leituras propostas nas disciplinas cursadas, primeiro no mestrado, depois no doutorado.

¹ Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6540-9358>. E-mail: douglasangeli@hotmail.com



Dois desses momentos têm resultados diretos no presente texto: a análise da obra *Medo, reverência, terror*, de Carlo Ginzburg, logo após o seu lançamento no Brasil, realizada para um seminário sobre a micro-história italiana durante o mestrado; mais tarde, já no doutorado e fazendo uso mais sistemático de imagens na escrita da tese (no âmbito da História Política), uma disciplina sobre História e Imagens propiciou reflexões sobre autores como Aby Warburg, Régis Debray e Walter Benjamin. Em sala de aula, mais de uma vez a análise de imagens esteve presente como atividade prática dos estudantes, especialmente do Ensino Médio e, mais recentemente, em uma breve experiência no Ensino Médio Integrado da rede federal, sempre com bons resultados na disciplina de História.

Com base nessas experiências, o presente artigo tem como objetivo apresentar uma breve discussão sobre a relação entre imagens e poder, a partir de autores como Régis Debray, Carlo Ginzburg, Peter Burke e Walter Benjamin, e expor, na parte final, algumas propostas de atividades didáticas no âmbito do ensino de História relacionadas à iconografia política.

As imagens e o poder invisível

Johan Huizinga, historiador holandês considerado um precursor da História Cultural, afirma, em seu clássico *O outono da Idade Média* – publicado há exatamente um século: “Há uma necessidade irrestrita de dar forma a tudo o que é sagrado, de dar materialidade às ideias religiosas, de modo que elas sejam impressas no cérebro como uma gravura de traços bem marcados” (HUIZINGA, 2010, p. 247). Guardemos desse excerto dois aspectos: a *necessidade* de dar forma e, portanto, a *necessidade* da imagem; e o alvo a ser atingido, ou seja, uma imagem mental (“impressas no cérebro”).

É outro autor, distante no tempo de Huizinga, que vai nos dizer algo sobre a necessidade da imagem e a sua origem. Régis Debray, revolucionário e filósofo francês, publicou, em 1992, a obra *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Nela, destaca o quanto o surgimento da imagem está relacionado à morte, mais precisamente à condição de finitude e à consciência humana dessa finitude: “Se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado” (DEBRAY, 1992, p. 20). Um terror domesticado, pois, diante do trauma da morte, a imagem surge como uma tentativa de prolongar a vida e fixar aquilo que vai desaparecer.

Disso vem um conceito de representação trazido pelo autor, ao pensar, por exemplo, o hábito de se esculpir a imagem do morto nos rituais fúnebres: “Como se a pedra esculpida aspirasse nela o sopro dos desaparecidos. Há realmente transferência de alma entre o representado e sua representação” (DEBRAY, 1992, p. 25-26). Com isso, a imagem adquire relevo social e político: “Essa reserva de poder contida na imagem arcaica, ou esse suplemento de majestade que ela era suscetível de trazer para um indivíduo [...], fez imediatamente da representação um privilégio social e um perigo público” (DEBRAY, 1992, p. 26). Devido ao seu caráter de permanência, sua capacidade de se prolongar no tempo e permanecer na memória, a imagem passa a ser vista como um privilégio social, como uma demarcação de *status* e de poder dos

dominantes e, como os espaços de poder são sempre disputados, podem representar um perigo pela memória e pelos sentimentos políticos aos quais são capazes de remeter.

Mas antes de ser um privilégio social e político, a imagem cumpre um papel com outra forma de poder: o poder invisível, aquele que as sociedades antigas atribuem ao sobrenatural, ao oculto, aos deuses – e a própria necessidade de representá-los e estabelecer com eles alguma conexão. Assim, afirma Debray (1992, p. 28): “Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer”. As imagens são, na origem, portanto, representações que buscam se contrapor à finitude, prolongar a vida e representar o sagrado. Remetendo às sociedades da Antiguidade, o autor destaca o impacto da noção acerca do espaço conhecido, visível, e do mundo desconhecido, invisível, não raramente associado à morada dos deuses: “Durante milênios, o longínquo e o realizado transpuseram, cercaram e ameaçaram o campo ótico – e foi o oculto que deu valor ao que estava à mostra” (DEBRAY, 1992, p. 30).

Dessa forma, o invisível era o lugar do poder e havia todo interesse em conciliar-se com esse invisível visualizando-o, negociando com ele e representando-o: “A imagem constitui assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre vidente e invisível” (DEBRAY, 1992, p. 32). Por essa razão, a imagem cumpre um papel central nos rituais que buscam estabelecer uma comunicação entre o mundo terreno dos mortais, e o mundo dos deuses, sendo a imagem, na origem, “mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses, entre uma comunidade e uma cosmologia, entre uma sociedade dos sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam” (DEBRAY, 1992, p. 33).

Ligada à condição humana de finitude, as imagens têm a capacidade de dizer algo a quem as observa e isso independe do quão afastados estamos de seu contexto de produção, pois, segundo Debray, elas formam um “lençol subterrâneo – que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras”, o que nos torna, em certo sentido, “contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo” (DEBRAY, 1992, p. 40). Portanto, a imagem tem seu sentido na época de produção, mas também nas diferentes épocas de sua recepção. Sendo que “a morte é o nosso limite inultrapassável” (DEBRAY, 1992, p. 40), ela possui um caráter intemporal, expressando algo até mesmo para aqueles que não são detentores dos códigos da época de sua produção. O que nos leva às reflexões a seguir.

Imagens, medo e sujeição

Em 2014 foram lançados em Língua Portuguesa quatro ensaios do historiador italiano Carlo Ginzburg, reunidos no livro *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. Esses ensaios, que o autor chama de *experimentos*, têm como instrumento analítico que os unifica a noção de *pathosformeln* (“fórmulas de emoções”) proposta pelo historiador da arte alemão Aby Warburg – para quem a arte do início do Renascimento recuperou da Antiguidade os “modelos de uma gestualidade patética intensificada” (WARBURG apud GINZBURG, 2014, p. 8).

No ensaio “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”, publicado na obra *Mitos, emblemas, sinais*, o mesmo tradutor do prefácio de *Medo, reverência, terror*, Frederico Carotti, traduz *pathosformeln* como “fórmulas do patético” (GINZBURG, 2012, p. 44). Segundo Aurélio Buarque de Holanda, patético é o que que comove a alma; tocante; enternecedor. Porém, outros dicionários trazem algo a mais: no *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*, de Francisco Fernandes (1958, p. 804), patético é aquilo que “move os afetos; comovente; enternecedor; tocante”. No *Grande Dicionário Enciclopédico Brasileiro*, coordenado por Hamílcar de Garcia (1979, p. 1130), patético é o que “comove a alma; que incita as paixões; enternecedor”.

Dessa forma, talvez a tradução de *pathosformeln* para “fórmulas do patético”, no sentido daquilo que incita ou move as emoções, seja mais adequada ao pressuposto de Warburg do que simplesmente “fórmulas de emoções”, ao menos na forma utilizada por Ginzburg em *Medo, reverência, terror*, pois esse faz um uso “um pouco diferente” desse conceito conforme mencionado nas primeiras linhas do prefácio e que veremos a seguir (GINZBURG, 2014, p. 7).

Inspirando-se no linguista Hermann Osthoff, Aby Warburg comparou as representações de determinados gestos a superlativos verbais: “palavras primordiais da gesticulação apaixonada” (GINZBURG, 2014, p. 8-9). Uma das características dessas “palavras primordiais” era a ambivalência, o que Warburg incorporou às *pathosformeln*, pois os gestos extraídos da antiguidade foram retomados na arte renascentista com os seus significados invertidos (GINZBURG, 2014, p. 9). Warburg utiliza a expressão “inversão imagética” para explicar, por exemplo, como Maria Madalena é representada como uma bacante na *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni (século XV). Warburg havia tido contato com a obra *A expressão das emoções no homem e nos animais*, de Charles Darwin, que no capítulo dedicado à contiguidade entre estados emocionais extremos citara uma passagem de Joshua Reynolds (“É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos das paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”), e citando o exemplo (de Reynolds) da alegria da bacante e da dor de Maria Madalena (GINZBURG, 2014, p. 10).

Para Ginzburg, a riqueza da obra de Warburg se dá pela tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico e essa tensão tem raízes objetivas: a transmissão das *pathosformeln* depende de contingências históricas, mas as reações humanas a essas fórmulas estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes “em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução” (GINZBURG, 2014, p. 11). Temos aí, portanto, uma relação com o “lençol subterrâneo” que nos torna contemporâneos de imagens produzidas em outras épocas, conforme mencionado por Régis Debray (1992).

Em *Medo, reverência, terror*, o instrumento analítico legado por Warburg foi aplicado a fenômenos bastante diferentes daqueles a que se destinava originalmente. Porém, trata-se, nas palavras de Ginzburg (2014, p. 12), de um tema concernente à iconografia política: o *terror e seus gestos*. O primeiro dos quatro ensaios fala sobre Thomas Hobbes, com ênfase na ideia de *medo* e de *terror*. O *terror e seus gestos* estão presentes no termo *to awe*, “incutir sujeição”, utilizado pelo filósofo inglês, que introduziu o medo como uma noção fundamental de sua filosofia política. Como esse medo funciona?

Em *Os elementos da lei*, Hobbes trata do estado de natureza, no qual os homens são substancialmente iguais e têm os mesmos direitos, mas (e por isso) vivem em condição e guerra permanente e de “medo recíproco”. Renunciando a uma parte de seus direitos, por meio de um pacto, nascido do medo, que “transforma uma multidão amorfa num corpo político”, fazem nascer o Estado que Hobbes chamará de Leviatã (GINZBURG, 2014, p. 16). Hobbes trabalhou na tradução da obra *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides. Um dos excertos analisados por Ginzburg, na tradução do original grego de Tucídides, é o seguinte: “O medo dos deuses ou as leis humanas já não representavam um freio”. Na tradução realizada por Hobbes há uma diferença: “Nem o temor dos deuses nem as leis dos homens incutiam sujeição” (GINZBURG, 2014, p. 21). O filósofo utiliza o verbo inglês *to awe*, que Ginzburg traduz provisoriamente como *incutere soggezione*. Nessa perspectiva, o resultado do medo pode ser tanto a sujeição quanto a reverência, pois, no caso da origem das religiões, o medo induz os homens a “supor e a fingir de si e para si diversas espécies de poderes invisíveis, a encarar com sujeição as próprias imaginações, a invocá-las quando se encontram em dificuldade” (HOBBS apud GINZBURG, 2014, p. 24-25).

Na imagem desenhada a lápis, provavelmente por Abraham Bosse, no frontispício do exemplar que Hobbes dedicou a Carlos II, está representado o Estado como o Leviatã, criação que se ergue diante daqueles que com o seu pacto – fundado pelo medo – o criaram “como um objeto que incute sujeição” (GINZBURG, 2014, p. 26). É importante então retornar à solução que Hobbes encontra ao traduzir Tucídides: para Ginzburg, a explicação desse desvio em relação ao texto grego, com o trecho “incutir sujeição”, deve ser buscada nas palavras imediatamente precedentes, pois nesse trecho o historiador grego havia se referido ao medo dos deuses. No original grego *theon de phobos* (“medo dos deuses”) e na tradução de Hobbes *fear of the gods*, sendo que a palavra *fear*, na tradução inglesa da Bíblia dita de James I, está associada ao “temor a Deus” (GINZBURG, 2014, p. 28).

Carlo Ginzburg ressalta que “temor a Deus” é diferente de “medo dos deuses”. A expressão *timor Dei*, da vulgata, não transmite a ambivalência presente na expressão *yir’ah* da Bíblia hebraica, que é ao mesmo tempo medo e sujeição. *Yir’ah* pode ser traduzida não como sujeição, mas como reverência, e também por terror, como mencionado por Hobbes ao falar da capacidade do Leviatã em “usar amplamente o poder e a força que lhe foram conferidos a ponto de conseguir dobrar com o terror a vontade de todos” (HOBBS apud GINZBURG, 2014, p. 29).

Dessa forma, Ginzburg destaca uma diferença básica entre a sua e as outras interpretações – que colocam Hobbes como inaugurador da filosofia política moderna ao propor pela primeira vez uma interpretação secularizada para a origem do Estado. Ele considera uma outra visão sobre a secularização, na qual a mesma não se contrapõe à religião, mas sim lhe invade o campo. Para o historiador italiano, em Hobbes o poder político pressupõe a força, mas esta não basta por si só. O Estado, gerado pelo medo, “incute terror: um sentimento no qual se misturam de maneira inextricável medo e sujeição” (GINZBURG, 2014, p. 29).

As imagens, o sagrado e o poder tangível

No segundo ensaio de *Medo, reverência, terror*, Carlo Ginzburg retoma essa perspectiva sobre a política invadindo o espaço do sagrado, ao abordar o entrelaçamento entre arte, política e religião na obra *Marat em seu último suspiro*, do pintor francês Jacques-Louis David – que atuou como uma espécie de *cenógrafo político* da Revolução Francesa. O autor faz uma análise do famoso quadro, um dos símbolos da Revolução, pintado em 1793 (Imagem 1). David pode ser considerado um exemplo da relação entre a arte e o poder, ou o poder através da arte, pois coube a ele preparar festas e funerais, bem como desenhar selos, moedas e caricaturas políticas, além dos retratos dos mártires da revolução: Le Pelletier e Marat (GINZBURG, 2014, p. 37-38).



Imagem 1 – O Marat assassinado de Jacques-Louis David (1793)

Fonte: Captura de imagem encontrada no site do Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.²

Nessa tarefa, David utilizava uma linguagem inspirada na Antiguidade Clássica, como pode-se observar nas obras anteriores e posteriores ao período revolucionário: *O julgamento dos Horácios* (1784), *Andrômaca chorando Heitor* (1783), o quadro perdido representando *Le Pelletier no leito de morte* (1793) e *O último suspiro de Marat* (1793). Porém, nesta última obra, tais “lembranças classicizantes estavam mescladas a algo completamente diferente” (GINZBURG, 2014, p. 43).

Conforme a tradição clássica, a tragédia marcava com estilo elevado e solene as gestas dos reis e dos príncipes e a comédia narrava em estilo baixo histórias de personagens humildes com ricos detalhes do cotidiano. Como nos lembra Ginzburg, essa hierarquia social e estilística

² Disponível em: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine>. Acesso em: 15.jul. 2019.

foi subvertida nos Evangelhos. No caso de Marat, mais precisamente do Marat de David, está representado um herói que morre esfaqueado em uma banheira; os objetos que compõem a obra (a banheira, o tinteiro, a faca de cozinha, e a tábua usada como mesa); tudo isso constituía uma violação (análoga à narrativa dos Evangelhos) da tradição clássica. “*Marat em seu último suspiro* falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão” (2014, p. 44).

O argumento utilizado por Ginzburg, e explicitado em várias páginas, é que David representou o assassinato de Marat utilizando uma linguagem na qual se misturam a tradição clássica greco-romana e a cristã. Porém, o que levou David – seguidor de Robespierre e de sua política inspirada na religião civil de Rousseau – a se apropriar, como demonstra Ginzburg, de uma iconografia cristã para representar um mártir republicano? O autor retoma a análise do ensaio sobre Hobbes: Marat é representado como um santo no momento em que a República Francesa – nascida da derrubada da monarquia baseada no direito divino – procurava uma legitimidade suplementar, invadindo a esfera do sagrado (GINZBURG, 2014, p. 57-59).

Conforme Ginzburg (2014), o poder secular se apropria, sempre que possível, da aura da religião como uma arma, operando uma invasão da esfera do sagrado e fazendo isso inclusive por meio da iconografia. Segundo esse autor, na análise sobre Thomas Hobbes, o poder secular busca sua legitimidade invadindo o campo do sagrado, antes monopolizado pela religião. Medo, reverência e sujeição, terror e temor, estão ligados uns aos outros assim como conectadas estão as esferas da arte, da religião e da política. E é por isso que o Marat, pintado por Jacques-Louis David, fala uma linguagem clássica com sotaque cristão – para utilizar as palavras de Ginzburg. Essas fórmulas para incitar as emoções fazem da iconografia política uma arma nas relações de poder, comovendo os espectadores quando estão, por exemplo, diante do último suspiro de Marat.

As imagens da Revolução Francesa, entretanto, foram precedidas de uma longa tradição de iconografia política – que teve um de seus pontos altos na época da construção da imagem pública do rei francês Luís XIV, no século XVII, como demonstra o historiador inglês Peter Burke (1994). O autor chama atenção para alguns pontos importantes para a compreensão dessas imagens: a) a imagem pública de Luís XIV não era simplesmente favorável: tinha uma *qualidade sagrada*, pois os soberanos daquela época eram considerados representantes da majestade divina; b) suas imagens representavam também o Estado; e c) as imagens construídas através de pinturas, gravuras, poemas, peças teatrais, estátuas eram, ao mesmo tempo, encomendas para expressar o poder do rei, aumentar sua glória, expressão da devoção dos súditos, tentativa de persuadir os súditos, e projeção de uma imagem para as cortes estrangeiras e para a posteridade (BURKE, 1994, p. 20-22).

Conforme Peter Burke (1994), o rei era visto pela maioria de seus contemporâneos como uma figura sagrada, sendo *carismático* – no sentido original da palavra, de ter sido ungido com o óleo sagrado do crisma, e no sentido moderno, de ser um líder envolto em uma aura de autoridade. Esse carisma, entretanto, necessitava ser renovado constantemente, o que nos leva a pensar nos rituais em que o poder do rei se torna tangível, observável, palpável: os excepcionais, como a coroação e o casamento; os recorrentes, como o toque dos doentes, recepção de autoridades estrangeiras; os cotidianos, como levantar-se, fazer refeições, deitar-se (BURKE, 1994, p. 29).

Retomando o aspecto intemporal da imagem, destaca-se que, entre esses rituais, estava o da entrada do rei nas cidades – que seguia o modelo de triunfo romano. Destaca-se também o modelo de estátua equestre, outro gênero romano, onde cavaleiro é representado com armadura romana e o cavalo geralmente é representado trotando e tendo sob suas patas, muitas vezes, figuras que representavam a derrota das forças do mal ou da desordem (BURKE, 1994, p. 31).

Outra forma recorrente, abordada por Peter Burke (1994), foi o retrato solene, inspirado na “retórica da imagem renascentista” (destinada a pessoas importantes). Nele, o retratado é apresentado em tamanho natural ou maior, em pé ou sentado no trono; os olhos estão acima do espectador, para sublinhar a superioridade; usa armadura ou roupas ricas, cercado de objetos relacionados ao poder; exhibe uma postura de dignidade. Luís XIV é geralmente retratado vestindo armadura, romana ou medieval, ou o manto real enfeitado com as flores-de-lis (símbolo da realeza francesa); na mão traz um cetro ou bastão, símbolos de comando; sua atitude é impassível e imóvel, pose que também simboliza poder (Imagem 2).



Imagem 2 – *Louis XIV (1638 - 1715), roi de France, de Hyacinthe Rigaud (1701)*

Fonte: Captura de imagem no site da *Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais*.³

O mais famoso retrato de Luís XIV foi pintado por Hyacinthe Rigaud em 1701. Nele, temos um rei já envelhecido, que se exhibe-se em pose de *ballet*, uma evocação aos tempos de bailarino. A obra combinando elementos arcaicos, como os símbolos de poder e nobreza (e símbolos religiosos, como o manto azul forrado de arminho, evocação da veste do Grande Sacerdote do Antigo Testamento) e elementos quase informais, como a peruca e a maneira de segurar o cetro.

³ Disponível em: <https://www.photo.rmn.fr/archive/04-004470-2C6NU04KEQ6P.html>. Acesso em 15 jul. 2019.

Considerando o contexto político do Antigo Regime, o modelo de Estado absolutista e as concepções acerca do caráter divino dos reis, Peter Burke salienta, em sua conclusão, que Luís XIV proclamava seu poder a Deus, e não ao povo, por mais que esse poder se desse a exibir também ao povo. Assim, “o contraste entre os líderes do século XX não é um contraste entre retórica e verdade. É um contraste entre dois estilos de retórica” (BURKE, 1994, p. 213). O que nos leva a pensar no papel das imagens na propaganda dos regimes políticos do século XX.

A reprodução e a propaganda política

No ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, publicado originalmente em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin destaca a perda da atmosfera de autenticidade que cerca a obra de arte original, o desaparecimento do que ele chama de aura, processo que seria sintomático, pois “seu significado vai muito além da esfera da arte. [...] Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa” (BENJAMIN, 2014, p. 23). Enfatizando a inserção da obra de arte no contexto da tradição, o autor salienta a relação original entre arte e ritual, primeiramente mágico, depois religioso: “Esse modo aurático de existência da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. [...] Esse fundamento [...] pode ser reconhecido, enquanto ritual secularizado, também nas mais profanas formas de culto à beleza” (BENJAMIN, 2014, p. 33).

A reflexão de Walter Benjamin nos remete novamente à obra de Régis Debray, ao destacar a origem da obra de arte em sua relação com o ritual religioso. Para Debray, a história do olhar no ocidente pode ser dividida em três fases: “Houve ‘magia’ enquanto o homem subequipado dependia das forças misteriosas que o esmagavam. Em seguida, houve ‘arte’ quando as coisas que dependiam de nós tornaram-se, pelo menos, tão numerosas quanto as que não dependiam. O ‘visual’ começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência” (DEBRAY, 1992, p. 37). Para Walter Benjamin, a história da arte tem um curso semelhante, que pode ser compreendido pelo deslocamento de um polo ligado a seu valor de culto, a um polo relacionado a seu valor de exposição. Enquanto o valor de culto obriga a obra de arte a permanecer oculta, o segundo está ligado à perda de sua função mágica, aumentando as oportunidades de exposição (BENJAMIN, 2014, p. 37).

A isso podemos relacionar o fato de que a iconografia política tem na exponibilidade a sua principal característica. Ainda sobre a fabricação da imagem pública de Luís XIV, Peter Burke (1994, p. 28) destacou o papel das reproduções na visibilidade do rei: “As medalhas, sendo relativamente caras, deviam ser cunhadas em centenas de cópias. Por outro lado, os impressos [...], sendo baratos, eram reproduzidos em milhares de cópias e puderam assim contribuir consideravelmente para a difusão”. Há nisso muita diferença, entretanto, com a “época da reprodutibilidade técnica” mencionada por Benjamin, muito posterior à época das monarquias absolutistas. É a era do cinema e da fotografia que ocupa o centro de sua reflexão: o estranhamento do ator diante do aparato tecnológico do cinema faz com que ele saiba que isso o transporta (e, portanto, o liga) às massas (BENJAMIN, 2014, p. 75). Para o autor, essa mesma mudança do modo de exposição por meio da técnica de reprodução pode ser identificada na política:

A crise das democracias pode ser entendida como uma crise das condições de exposição do homem político. As democracias apresentam o político imediatamente em sua própria pessoa e diante de representantes. O parlamento é seu público. Com as inovações nos aparatos de registro, que permitem ao orador durante seu discurso ser ouvido e, pouco tempo depois, ser visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do homem político diante desse aparato de registro passa para o primeiro plano. Esvaziam-se os parlamentos ao mesmo tempo que os teatros. [...] O sentido dessa transformação, independente de suas diferentes tarefas especiais, é o mesmo para o ator de cinema e para o político. [...] Resulta disso um novo tipo de seleção, uma seleção diante do aparato, da qual o campeão, o astro e o ditador emergem como vencedores (BENJAMIN, 2014, p. 79).

O autor está observando, na época de sua escrita, os acontecimentos relativos à ascensão do fascismo e destaca, assim, a sua consequência, o que ele chama de “estetização da vida política” (BENJAMIN, 2014, p. 119). Dessa forma, os aparatos de reprodutibilidade técnica, ligados por exemplo à fotografia e ao cinema, levam à transformação nas condições de exposição tanto do artista quanto do “homem político”. A transposição do exercício da representação política dos parlamentos fechados para o cotidiano das massas – por meio de imagens – gera uma tensão nesse *métier*: sua consequência é perceptível na forma como os representantes políticos modificam o processo de construção de sua imagem considerando a recepção de um público ampliado, tanto nos regimes totalitários ou autoritários quanto nos regimes democráticos ao longo do século XX.

Durante o século XX, os modernos meios de comunicação, como o cinema e a televisão, mas também as imagens que circulam e irrompem na paisagem por meio de cartazes ou de publicações na imprensa, foram importantes instrumentos de propaganda política e controle da opinião pública, na combinação da força física (repressão) e da força simbólica (propaganda) para fins de dominação nos regimes totalitários como o fascismo e o nazismo na Europa das décadas de 1920 e 1930. Maria Helena Rolim Capelato, na obra *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*, lançada originalmente em 1998, analisa a construção desse tipo de propaganda nos dois casos, o brasileiro entre 1937 e 1945 e o argentino entre 1945 e 1955. Em sua introdução, a autora chama atenção para a eficácia da propaganda política: “Vale-se de ideias e conceitos, mas os transmite em imagens e símbolos [...]. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração das massas” (CAPELATO, 2009, p. 39).

Crítico e escritor inglês, John Berger é um especialista em fotografia. Uma coletânea de textos seus, organizados por Geoff Dyer, foi lançada recentemente sob o título *Para entender uma fotografia*. Um dos ensaios diz respeito aos *usos políticos de uma fotomontagem*. O autor traz o exemplo de John Heartfield, comunista alemão que, juntamente com George Grosz, inventou a técnica da fotomontagem trabalhando em uma revista de esquerda, sendo famosas as suas fotomontagens denunciando o regime nazista. John Berger (2017, p. 47) explica a técnica e o seu significado:

Com sua tesoura, ele recorta acontecimentos e objetos das cenas às quais eles pertenciam originalmente. Depois, dispõe esses elementos numa nova cena,

inesperada e descontínua, para ressaltar uma ideia política – por exemplo, o parlamento sendo colocado em um caixão de madeira. Mas isso poderia ser conseguido com um desenho ou mesmo com uma frase mordaz. A vantagem peculiar da fotomontagem está no fato de que tudo que foi recortado mantém sua aparência fotográfica familiar. Primeiro olhamos para as *coisas* e só depois para os símbolos. [...] Porque elas agora foram rearranjadas de modo a transmitir uma mensagem inesperada, tomamos consciência da arbitrariedade de sua mensagem normal contínua. Sua capa ideológica, seu disfarce ideológico, que vestia tão bem em seu lugar apropriado [...] é abruptamente revelada naquilo que é. As próprias aparências subitamente nos revelam como elas nos iludiam.

Dessa forma, imagens originalmente pensadas para fins de propaganda política favorável ao regime nazista, um reforço da imagem de Adolf Hitler, por exemplo, retirada de seu contexto e combinada com outras imagens, pela técnica da fotomontagem, tornou-se sua antítese: a imagem que denuncia, que repele, que gera repulsa ao regime nazista. Por esta razão, o autor salienta a capacidade dessa técnica em “desmistificar as coisas” (BERGER, 2017, p. 48).

Assim, se as imagens, juntamente com a arte, caminham historicamente de um polo de ritual, de mediação com as forças sobrenaturais – ligadas portanto ao oculto, ao mistério – em direção a outro polo de exibição, de reprodução e de propaganda, em que pese a existência de zonas de intersecção entre os rituais sagrados e os rituais propriamente políticos, pode-se dizer que o seu mundo, o das imagens, é um mundo de usos e sentidos múltiplos, servindo como meio de construção de símbolos capaz de dotar os regimes políticos de autoridade e legitimidade, mas também de questionar essa legitimidade e subverter essa autoridade.

Analisando iconografia política em sala de aula

Há diversas maneiras de se utilizar fontes visuais nas aulas de História, mas, acima de tudo, é preciso ressaltar que não se trata apenas da utilização de imagens como meras ilustrações e sim como fontes capazes de gerar conhecimentos sobre diferentes temas. Saber analisar imagens é, portanto, uma habilidade que deve estar presente no ensino de História bem como a análise de fontes escritas, orais, entre outras. Como afirmam Marieta de Moraes Ferreira e Renato Franco (2009, p. 121), “aprender a ler e interpretar imagens pode nos oferecer caminhos para ensinar História e melhor compreender o mundo em que vivemos”. Regina Claro (2010), na obra *Olhar a África: fontes visuais para sala de aula*, propõe um roteiro de análise baseado nas seguintes etapas (Imagem 3):

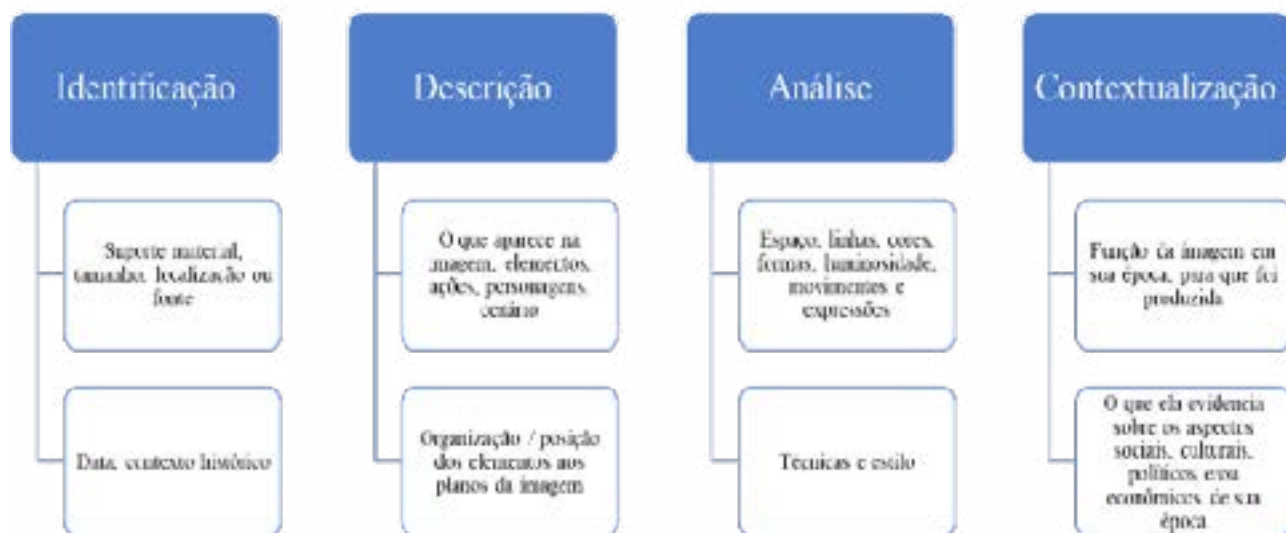


Imagem 3 – Proposta de análise de imagens presente em Claro (2012)

Fonte: Elemento gráfico elaborado pelo autor com base em Claro (2012, p. 26-31).

Um dos roteiros de análise de imagens que foram aplicados ao longo da trajetória docente anteriormente referida consistia em uma série de perguntas a serem feitas perante a imagem a ser analisada. Elas foram sistematizadas no quadro a seguir e as suas fontes são obras como a de Burke (1994), Ferreira e Franco (2009), Claro (2012) e Bitencourt (2018), com adaptações:

Quadro 1 – Ficha com perguntas para análise de imagens (Ensino Médio)

Temática	Qual o tema geral da imagem? Retrata a alguém? Qual o acontecimento? Algum local é retratado?
Descrição por planos	O que aparece no primeiro plano? O que aparece nos planos secundários?
Personagens ou objetos	Quem é representado? Quantas pessoas? São reis, soldados, padres, nobres, camponeses, artesãos, etc? São homens, mulheres? Jovens, idosos? Como estão vestidos? As roupas, bandeiras ou objetos indicam seu local de origem? Quais objetos são representados? Há algum simbolismo (político, religioso, mitológico, etc) nestes objetos? Quem segura o que?
Cores	Quais as principais cores que aparecem na pintura? Se fotografia, é colorida ou em preto e branco? Cores de roupas, cortinas, bandeiras, calçados, cabelos... Há algum simbolismo nas cores?
Formas	Quais padrões, simetrias, ângulos, formas geométricas são perceptíveis?
Movimento e expressões	Há ação na imagem? O que indica movimento? Quais são as expressões dos personagens da imagem? Estão tristes, alegres? Demonstram humildade, ou estão em posição de comando, altivos? Olham o espectador de cima ou de baixo? Os personagens da imagem olham para alguém ou para algo?
Luz e sombra	Há efeitos de luz e sombras sobre os personagens? O que está iluminado? O que está obscurecido?
Observações	Informações adicionais que auxiliem na compreensão da imagem.

Fonte: Quadro elaborado pelo autor com questões adaptadas de propostas de análise presentes em Burke (1994), Ferreira e Franco (2009), Claro (2012) e Bitencourt (2018).

As imagens propiciam, no ensino de História, comparações entre diferentes contextos, a partir de temas e de questionamentos que buscam, justamente, atentar para as transformações ao longo do tempo, mas também para as permanências e similitudes – especialmente quando se trata da iconografia e de seus usos políticos. Uma travessia entre tempos diferentes foi propiciada por uma análise de uma imagem presente em um cartaz de propaganda política do Partido Fascista italiano na década de 1930. A partir dela, é possível perceber a utilização de símbolos advindos do Império Romano, propiciando uma discussão sobre o mito da romanidade no fascismo. Na imagem foram acrescentados elementos gráficos para facilitar a percepção dos alunos (Imagem 4). O mesmo procedimento foi utilizado para chamar a atenção, na análise do retrato de Luís XIV, pintado por Hyacinthe Rigaud em 1700 (Imagem 5).



Imagem 4 – Slide com análise de um cartaz de propaganda política fascista (Itália, década de 1930)

Fonte: Montagem elaborada pelo autor com imagem de coleção particular⁴.

⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/romeritopontes/propaganda-fascista>. Acesso em: 15 jul. 2019.

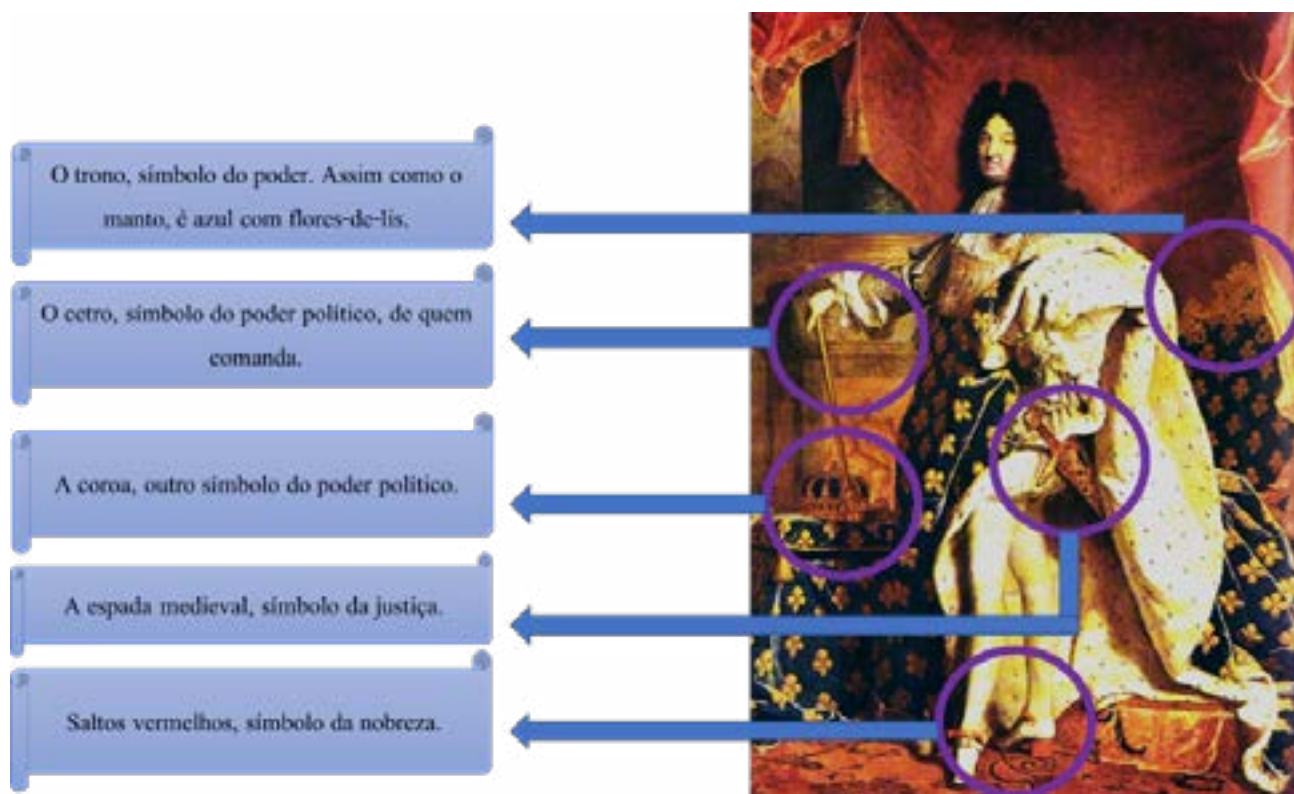


Imagem 5 – Análise retrato de Luís XIV por Hyacinthe Rigaud (1700)

Fonte: Elaborado pelo autor a partir da captura da imagem no site da *Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais*⁵.

Em turmas de primeiro ano do Ensino Médio, na disciplina de História, um dos conteúdos normalmente abordados refere-se às civilizações da Antiguidade. Um dos eixos temáticos possíveis a esse conteúdo é o da relação entre imagens e poder. Por meio dele, podemos contemplar a análise de imagens relativas ao surgimento do Estado nas civilizações do crescente fértil, imagens da política em cidades-estados gregas como Atenas e Esparta, a propaganda política no Império Romano, entre outros aspectos. Uma proposta de atividade, fazendo uso dos roteiros de análise acima descritos, diz respeito a imagens do poder político na Antiguidade e suas releituras no mundo contemporâneo. Pede-se que os alunos analisem uma imagem relacionada ao Estado ou a instituições e personagens da política em civilizações como a egípcia, a grega, a persa e a romana, e que busquem em filmes, séries, programas de televisão, jogos de videogame ou em outras formas contemporâneas, releituras em que algum daqueles elementos da imagem original apareça. A atividade, quando proposta para estudantes do primeiro ano do Ensino Médio, apresentava essa configuração:

O trabalho será dividido em três etapas: pesquisa, análise e apresentação:

1) Pesquisa

a) A dupla deverá escolher uma imagem produzida em alguma das seguintes civilizações: Egito, Pérsia, Grécia ou Roma. Ela deve estar relacionada a algum aspecto

⁵ Disponível em: <https://www.photo.rmn.fr/archive/04-004470-2C6NU04KEQ6P.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.

político, ao Estado, às instituições políticas ou a personagens e acontecimentos políticos da época. A imagem pode ser em diversos formatos: pintura, desenho, escultura, mosaico, etc). É importante observar, antes da escolha da imagem, as questões presentes no roteiro de análise, para que a imagem escolhida seja capaz de fornecer o máximo de informações. É necessário pesquisar sobre a produção da imagem, o contexto histórico e a civilização a qual ela se refere, salvar a imagem em arquivo e todas as informações sobre ela.

b) A dupla deverá escolher uma imagem onde tenha havido uma releitura de aspectos presentes ou similares à primeira imagem escolhida. Exemplos: acontecimentos, cenários, figurinos em cenas de filmes, séries, peças de teatro ou óperas, desfiles de escolas de samba ou outros espetáculos, clipes musicais, programas de televisão, animações ou jogos de videogames que buscam reconstituir aspectos dessas civilizações. A imagem pode ser estática (fotografia, cartaz, etc) ou em movimento (vídeo, cena de filme, etc). Nesse último caso, é importante para efeitos da apresentação, que o trecho tenha no máximo 2min. É preciso pesquisar sobre a produção da imagem, seus produtores e contexto da obra (quando foi executada, lançada, etc), salvar a imagem (em caso de vídeo baixar ou gravar o trecho com um celular de boa resolução) e guardar todas as informações coletadas. Tudo isso servirá de base para a parte 2, da análise.

2) Análise

A primeira imagem (da civilização escolhida), deverá ser analisada com base no seguinte roteiro: [o roteiro está no quadro 1]

A segunda imagem (releitura), deve ser analisada com base no seguinte roteiro:

- a) Tipo de imagem (vídeo, fotografia, etc).
- b) Produção cultural a qual se refere (filme, série, programa de TV, jogo de videogame, clipe, espetáculo, etc).
- c) Ano de produção.
- d) Produtores, diretores, figurinistas, cenógrafos, programadores (indivíduos, estúdios, equipes) (dependendo do caso).
- e) Contexto histórico representado pela obra / produção cultural.
- f) Elementos históricos que a imagem contém.
- g) Estabelecer uma relação entre a imagem (releitura) e a imagem (original da civilização) anteriormente escolhida.

3) Apresentação

A apresentação deverá ser realizada pela dupla, conforme cronograma estabelecido em aula, com uso de Power Point e prevendo uma duração de 8 a 10 min.⁶

Como os estudantes ficaram livres para escolher a temática, surgiram trabalhos muito variados dentro desse eixo temático abrangente (imagens e poder na Antiguidade). Houve, por exemplo, análises com base em moeda com a efígie da rainha egípcia Cleópatra VII e o contraponto em filmes ou mesmo clipes musicais de cantoras do atual cenário pop; análises

⁶ Reprodução de material de aulas do autor.

de bustos e moedas representando o general romano Júlio César e, como releitura, cenas de filmes e séries onde César é representado; análises do busto do general espartano Leônidas e sua representação em filmes; análise do templo mandado construir pela rainha egípcia Hatshepsut e a reconstituição desse cenário em um jogo de videogame.

Um dos temas que chamou atenção desses mesmos estudantes foi a trajetória política de Hatshepsut, rainha egípcia da XVIII dinastia (reinou entre 1.479 e 1.458 a.C.): sendo uma das governantes mais poderosas do Egito, seu nome, sua imagem e sua memória foram apagados da história após seu sobrinho/enteado Tutmés III assumir o poder. Ela havia se tornado regente quando, morto o faraó Tutmés II, seu sucessor tinha apenas 2 ou 3 anos de idade. Durante o reinado de Tutmés III, portanto, o nome e imagem de Hatshepsut foram proscritos (SOUZA, 2010). Na aula, foram apresentadas duas imagens, de contextos distintos.



Imagem 6 – Estátua de Hatshepsut (Egito Antigo, século XV a. C.)

Fonte: Ancient History Encyclopedia.⁷

⁷ Disponível em: <https://www.ancient.eu/hatshepsut/>. Acesso em: 15 jul. 2019.



Imagem 7 – Cristina Kirchner apresenta cédula com imagem de Evita Perón (Argentina, 2012)

Fonte: *Agence France Presse*. Fotografia de Juan Mabromata.⁸

Se na primeira imagem (Imagem 6) vemos a própria Hatshepsut, rainha-faraó do Egito Antigo, na segunda (Imagem 7) temos a então presidenta argentina Cristina Kirchner apresentando uma cédula de 100 pesos onde vemos a representação de Eva Perón, a Evita. Percebe-se que atrás de Kirchner há outra representação de Evita – líder política de forte apelo popular no país e falecida em 1952. Conforme Maria Helena Rolim Capelato (2009), as cerimônias fúnebres de Evita deixaram marcas profundas na memória argentina e a sua morte, representada como martírio/sacrifício, garantiu a sacralização do mito em torno de sua figura e, portanto, a sua permanência. Sua imagem se tornou, tanto quando Hatshepsut na época de Tutmés III, um perigo público no sentido apontado por Régis Debray (1992), pois quando a busca pela permanência se mescla com a propaganda política, tais imagens evocam ideias, memórias e inspiram ações que podem ser consideradas politicamente perigosas. No caso de Evita, após a derrubada de Juan Domingo Perón, em 1955, o cadáver foi sequestrado e, mais tarde, enviado à Europa – onde foi ocultamente sepultado em Milão, somente retornando à Argentina na década de 1970 (CAPELATO, 2009, p. 300). Na Argentina do século XXI, Cristina Kirchner retoma a imagem de Evita na propaganda política.

⁸ Disponível em: <https://noticias.band.uol.com.br/noticias/100000519965/argentinasadamoedahomenageiaevita.html>. Acesso em: 15 jul. 2019. Juan Mabromata / *Agence France Presse*.

Outra reflexão envolvendo o uso político das imagens foi concernente às figuras cunhadas nas moedas de centavos de real. Em uma aula expositiva e dialogada, foi lançada a pergunta: quem são os personagens cujas imagens estão nas moedas que usamos em nosso cotidiano? Muitos daqueles estudantes, certamente, haviam utilizado moedas para adquirir os lanches no horário do intervalo e o faziam cotidianamente. Alguns, no momento, apelaram para os estojos, mochilas e bolsos, em busca de moedas. A maioria não havia se dado conta de que as moedas traziam símbolos alusivos ao Estado-Nacional e que em cada uma, de R\$ 0,01 a R\$ 0,50 havia um personagem histórico retratado: Pedro Álvares Cabral, representando a tomada do território pelos portugueses; Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, a contestação ao domínio português; D. Pedro I, a inauguração do Brasil independente; Marechal Deodoro da Fonseca, a proclamação da República; Barão do Rio Branco, a consolidação das fronteiras (Imagem 8).



Imagem 8 – Moedas de centavos de real em circulação no Brasil desde 1998

Fonte: Banco Central do Brasil⁹.

Aproveitando o momento de atenção com relação ao assunto, a reflexão proposta dizia respeito ao uso de imagens como símbolos políticos demarcadores de uma narrativa acerca do território, do Estado e do regime político, oficialista, branca e masculina. Por que nenhum negro ou indígena? Por que nenhuma mulher? Mais uma vez, tivemos uma discussão sobre a busca por legitimação de regimes políticos, sobre vencedores e vencidos, sobre memória e apagamento, sobre os usos políticos das imagens, dos símbolos e dos mitos.

Ao analisar imagens em sala de aula, incluindo as múltiplas relações entre imagem e poder, é preciso deixar, portanto, os estudantes precavidos de que a proposta inclui uma viagem por diferentes tempos e espaços. É necessário também, ao docente, estar disposto a empreender esse passeio pelos tempos das imagens e pelas disputas políticas pelos seus usos e sentidos, rompendo, portanto, com um modelo de História dividido em idades de recortes temporais rígidos.

⁹ Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/cedulasemoedas/moedasemitidas>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BITENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2018.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. <https://doi.org/10.1590/s0034-77012000000100010>
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: UNESP, 2009.
- CLARO, Regina. **Olhar a África: fontes visuais para sala de aula**. São Paulo: Hedra, 2012.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. São Paulo: Galimard, 1992.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; FRANCO, Renato. **Aprendendo História: reflexão e ensino**. São Paulo: Editora do Brasil, 2009.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *In*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: COSACNAIFY, 2010.
- SOUZA, Aline Fernandes. **A mulher-faraó: representações da rainha Hatshepsut como instrumento de legitimação (Egito Antigo, século XV a. C.)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

Recebido em: 17/8/2019.

Aprovado em: 11/9/2019.

Douglas Souza Angeli

Endereço postal:

Av. Bento Gonçalves, 9500 – Prédio 43322 (IFCH)/Sala 205.

Bairro Agronomia, Porto Alegre, RS, Brasil.

CEP: 91509900