

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE (FURG)  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO (ICHI)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)  
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA,  
PESQUISA E VIVÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM

CAROLYNE FARIAS AZEVEDO

ARTE E HISTÓRIA EM ARTICULAÇÃO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE IMAGENS A  
PARTIR DE FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS E SÓCIO-HISTÓRICOS

RIO GRANDE, RS  
2019

CAROLYNE FARIAS AZEVEDO

ARTE E HISTÓRIA EM ARTICULAÇÃO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE IMAGENS A  
PARTIR DE FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS E SÓCIO-HISTÓRICOS

Trabalho de Conclusão de Mestrado apresentado como requisito obrigatório para aprovação no Programa de Pós-graduação em História, Mestrado Profissional em História, pesquisa e vivências de ensino-aprendizagem, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, sob a orientação da professora Dra. Teresa Lenzi.

RIO GRANDE, RS  
2019

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Azevedo, Carlyne Farias.

Arte e história em articulação: uma proposta de análise de imagens a partir de fundamentos semióticos e sócio-históricos / Carlyne Farias Azevedo. – 2019.

130 f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado Profissional em História) – Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande-RS, 2019.

Inclui bibliografia.

“Orientação da professora Dra. Teresa Lenzi”.

1. Análise de imagem. 2. Ensino de história. 3. História da arte. 4. Semiótica. 5. Segunda Guerra Mundial. I. Título.

CDU 003.6:940.53(091)

CAROLYNE FARIAS AZEVEDO

ARTE E HISTÓRIA EM ARTICULAÇÃO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE IMAGENS A  
PARTIR DE FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS E SÓCIO-HISTÓRICOS

Trabalho de Conclusão de Mestrado apresentado como requisito para aprovação no Programa de Pós-graduação em História, Mestrado Profissional em História, pesquisa e vivências de ensino-aprendizagem, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, sob a orientação da professora Dra. Teresa Lenzi.

Aprovado em 30 de Agosto de 2019

---

Profa. Dra. Teresa Lenzi (orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Profa. Dra. Rita de Cássia Grecco dos Santos  
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Dra. Zélia de Fátima Seibt do Couto  
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Mr. Antonio Carlos Porto Silveira Junior  
Instituto Federal Sul-rio-grandense Campus Pelotas (IFSul)

*Dedico este trabalho aos encontros que tive na vida.*

## RESUMO

Este estudo teve como objetivo uma reflexão acerca da imagem e da complexidade de seu uso e análise no âmbito da docência e da pesquisa na área da História, e teve como fundamentação uma perspectiva interdisciplinar contextualizada no campo da História Cultural. Partimos do pressuposto de que a História Cultural, e os estudos da história do imaginário e da antropologia histórica partir do século XX proporcionaram uma revisão do conceito de documento histórico instituindo também as imagens em geral como fonte de pesquisa e ensino. Entretanto, dada a aceitação tardia da imagem enquanto fonte histórica, sua função acabou sendo por muito tempo empregada como mera ilustração de fatos. Em consequência, sua utilização ainda hoje nem sempre é feita fundada em conhecimentos específicos do campo da análise imagética, razão pela qual propõe-se com a pesquisa que resultou na dissertação aqui apresentada, por um lado, uma reflexão sobre as características inerentes a imagem, e, de maneira concomitante, uma proposta concreta e simplificada de análise a ser aproveitada pelo historiador e pelo professor de História em suas pesquisas e ensino, auxiliada pelo cruzamento da História da Arte, da Arte em geral, e especialmente das bases da teoria semiótica peirceana. Para efetivar esta proposta foram analisados seis cartazes de propaganda da Segunda Guerra Mundial. Investigamos os cartazes concentrando a atenção na análise de suas formas e conteúdo, para, com base nessas análises sistematizar uma proposta que possa também ser utilizada com os demais tipos de representações imagéticas. Os seis cartazes foram divididos em três duetos. O primeiro duo constitui-se de cartazes que retratam a perspectiva do inimigo. O segundo dueto compõe-se de imagens que expõem o contexto de chamada das mulheres para a guerra. O terceiro dueto por sua vez, mostra a construção de uma mesma alegoria em diferentes sentidos, como é o caso da águia alemã que é exaltada no cartaz do Eixo e deformada no cartaz dos Aliados.

Palavras-chave: Análise de Imagem, Ensino de História, História da Arte, Semiótica, Segunda Guerra Mundial.

## ABSTRACT

This study aims to reflect on the image, and the complexity of its use and analysis in teaching and research in the field of history, which is based on an interdisciplinary perspective contextualized in the field of Cultural History. Thus, we start from the assumption that Cultural History, and the studies of the history of the imaginary and of historical anthropology, provide a review of the concept of historical document instituting the image as a source of research and teaching. Given the late discovery of the image as a historical source, its function ended up being used for a long time as a mere illustration of facts. Consequently, its use is not always based on specific knowledge in the field of image analysis, which is why it is proposed with the research that resulted in the dissertation presented here, on the one hand, a reflection on the characteristics inherent in the image, and, concomitantly, a concrete and simplified proposal of analysis to be used by the historian and the professor of history in their research and teaching, subsidized by the crossing of the History of Art, Art in general, and the Peircean semiotic theory. To make this proposal effective, six World War II propaganda posters were analyzed. We investigate the posters concentrating attention on the analysis of their forms and contents, to, based on these analyses systematize a proposal that can also be used with the other types of image representations. The six posters were divided into three duets. The first duo consists of posters depicting the enemy. The second duet consists of images that expose the context of women's call to war. The third duet, in turn, shows the construction of the same allegory in different directions, the German eagle is exalted on the poster of the Axis and deformed on the poster of the Allies.

Keywords: Image Analysis, Art History, Teaching of History, Semiotics, Posters, World War II.

## LISTA DE IMAGENS

|   |    |
|---|----|
| Imagem 1 – Menino meu pai, Fotografia, 2017 .....   | 21 |
| Imagem 2 – Pintura feita há cerca de 15.000 anos. Bisão, encontrado na caverna de Altamira: Espanha .....   | 30 |
| Imagem 3 – Fotografia de Erno Schneider. Jânio Quadros em Uruguaiana (RS), Fotografia, 1961.....  | 35 |
| Imagem 4 – René Magritte. Ceci n'est pas une pipe, Óleo sobre tela: 63,5 x 93,98, 1929/37   |    |
| Imagem 5 – Capa do filme O triunfo da vontade de Leni Riefenstahl, 1935 .....   | 38 |
| Imagem 6 – Capa do filme Prelúdio de uma Guerra de Frank Capra, de 1945 .....   | 39 |
| Imagem 7 – Artista desconhecido. Kampf um Wien Ausstellung. Litografia, Áustria, 1941 .....   | 44 |
| Imagem 8 – Paxton Chadwick. They Destroy Your Homes – Destroy Them. Impressão colorida, Grã-Bretanha, 1942.....   | 44 |
| Imagem 9 – Bernhard Morocutti. Wir Frauen Fennen Unsere Pflicht! Fotolitografia, Viena, 1942 .....  | 44 |
| Imagem 10 – Viktor Nikolaevich Deni. The Fascist Crow Has Discovered, That To Us - He Is No Eagle! Litografia, União Soviética, 1944 .....                                  | 44 |
| Imagem 11 – Artista desconhecido. Hate The Enemy Annihilate America And Britain. Litografia colorida, Japão, 1944 .....   | 44 |
| Imagem 12 – Irving Cooper. Woman's Place In War. Fotolitografia, Estados Unidos da America, 1944.....   | 44 |
| Imagem 13 – Francisco Goya. El sueño de la razón produce monstruos. Placa 43 de Los Caprichos, Gravura à mão colorida, água-tinta e gravura 21.4 x 15 cm (imp.), 1799 ..... | 46 |
| Imagem 14 – Salvador Dali. The Persistence of Memory. Óleo sobre tela, 24 x 23 cm, 1931 .....   | 50 |
| Imagem 15 – Harmonia Rosales. Birth of Oshun, 2017. Inspirada em O Nascimento de Vênus (1484–1486), de Botticelli .....   | 52 |
| Imagem 16 – Jean Baptiste Debret. O jantar. litografia aquarelada à mão. 1834-1839....  | 54 |
| Imagem 17 – Cheerful black waiter serving restaurant guests at table. Focus on the man .....  | 55 |
| Imagem 18 – William Kentridge. A Safe Space for Stupidity, 2012, serigrafia nas páginas do livro AD Pandectas Duobus Tomis Dillftributus, 1757 .....                        | 61 |
| Imagem 19 – Amarildo Lima. I don't want you in my country, ilustração digital, 2016.....  | 66 |
| Imagem 20 – Drew Sullivan. Rua Brunswick, Jersey City, Estados Unidos, 2017.....  | 67 |
| Imagem 21 – Xanti Schawinsky. Mussolini. Ano XII da era fascista. Fotomontagem, 1934 .....  | 69 |

|  |     |
|--|-----|
| Imagem 22 – Jean Carlu. Dê-lhe abrigo. Fotomontagem, 1932 .....                        | 70  |
| Imagem 23 – Oscar Gustav Rejlander. Two Ways of Life, 1857 .....                       | 71  |
| Imagem 24 – Valério Vieira. Os trinta Valérios. Fotografia analógica, 1901 .....       | 71  |
| Imagem 25 – John Holmgren. Loose Talk Can Cost Lives, Litografia colorida, 1942 .....  | 73  |
| Imagem 26 – Jean Carlu. America's Answer! OEM cartaz, 1942 .....                       | 74  |
| Imagem 27 – Análise: Kampf Um Wien Ausstellung .....                                   | 87  |
| Imagem 28 – Análise: The Fascist Crow Has Discovered, That To Us - He Is No Eagle!. 88 |     |
| Imagem 29 – Análise: Woman's Place In War .....  | 103 |
| Imagem 30 – Análise: Wir Frauen Kennen Unsere Pflicht!.....                            | 108 |
| Imagem 31 – Análise: They Destroy Your Homes - Destroy Them! .....                     | 113 |
| Imagem 32 – Análise: Hate The Enemy Annihilate America and Britain.....                | 118 |
| Imagem 33 – Monóculo com fotografia do menino meu pai, 2017 .....                      | 125 |

## **LISTA DE GRÁFICOS**

|   |     |
|---|-----|
| Gráfico 1 – Relação dos cartazes da Segunda Guerra Mundial analisados na pesquisa . | 43  |
| Gráfico 2 – Semiose de Charles Sanders Peirce .....                                 | 79  |
| Gráfico 3 – Estrutura da análise de imagem .....                                    | 102 |

# SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO .....   | 13         |
| <b>1 A IMAGEM.....</b>   | <b>19</b>  |
| 1.1 Uma primeira aproximação contextualizadora.....  | 19         |
| 1.2 Missivas imagéticas: emissão e recepção da imagem como dispositivo documental.....                                   | 26         |
| 1.3 Imagem: um enquadramento em primeiro plano .....   | 28         |
| 1.4 Imagem histórica. Temporalidades .....   | 41         |
| <b>2 UM CONTEXTO .....</b>   | <b>45</b>  |
| 2.1 O que pode aportar a análise do estudo dos cartazes do período entre guerras à pesquisa e ao ensino de História..... | 45         |
| 2.2 A imagem e a pesquisa .....  | 56         |
| 2.3 O século XX .....  | 58         |
| 2.4 O cartaz.....  | 62         |
| <b>3 UM MÉTODO TRANSDICIPLINAR. HISTÓRIAS, CULTURA E ARTE. ....</b>  | <b>76</b>  |
| 3.1 O lugar da semiótica no contexto da proposta .....   | 76         |
| <b>4 UMA PROPOSTA.....</b>   | <b>83</b>  |
| 4.1 Análise dos cartazes de guerra: um primeiríssimo plano .....   | 83         |
| 4.2 Ficha técnica das Imagens .....  | 87         |
| 4.3 EPIDERME: Primeiridade, descrição plástica e icônica.....  | 90         |
| 4.4 DERME: Secundidade, signos e significados.....   | 94         |
| 4.5 HIPODERME: Terceiridade, relações e conclusões elementares .....   | 96         |
| <b>5 ANÁLISE DE CASOS .....</b>  | <b>103</b> |
| 5.1 Análise do cartaz Woman's' Place in War.....   | 1033       |
| 5.2 Análise do cartaz Wir frauen kennen unsere Pflicht!.....   | 108        |
| 5.3 Análise do cartaz They Destroy Your Homes – Destroy Them! .....  | 113        |
| 5.4 Análise do cartaz Hate The Enemy Annihilate America and Britain .....  | 118        |



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa concentrou sua atenção na qualidade da imagem como fonte documental, e teve como maior motivação suscitar um olhar crítico sobre o processo, experiência e possibilidade de trabalho com e a partir de imagens na pesquisa e no ensino de História. E ela encontra sua genealogia - importante de enunciar aqui, porque permite situar o lugar da autora dessa proposta no contexto da indagação imagética - ainda na graduação em Artes Visuais Bacharelado da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, no ano de 2015. Neste período, a pesquisa concluída e apresentada no Trabalho de Conclusão de Curso, buscou relacionar os processos de criação da artista com sua obra, através de um viés pessoal e coletivo, analisando trabalhos visuais feitos durante a graduação em fotografia e design. Em 2017, a trajetória acadêmica passa a somar os conhecimentos adquiridos nas Artes e no Design, com o início da segunda graduação no Curso de Bacharelado em Design do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul). No mesmo ano, o ingresso no Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da FURG expandiu e somou os conhecimentos até então assimilados. Sendo assim, e tendo em vista o olhar desenvolvido no âmbito imagético no contexto das vivências nas Artes e no Design, a autora se propôs a adentrar com essa experiência acumulada, mas, com prudência, neste novo campo, que é o da História.

Essa trajetória acima anunciada, ofereceu as bases para a nova etapa de pesquisa, que aqui apresentamos, que tem como tema central a propaganda histórica do período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como fonte documental no âmbito da história, e tem como recorte temático uma análise contextual, textual e estética de cartazes veiculados na Segunda Guerra Mundial pelos dois maiores grupos nela envolvidos, quais sejam: os Aliados e o Eixo. Tal recorte, por sua vez, é oriundo da aspiração de, na condição de Bacharel em Artes Visuais, e acadêmica de Design - áreas que dedicam atenção à análise imagética há muito tempo - colaborar e agregar a outras propostas já existentes, reflexões sobre o emprego da imagem como fonte de pesquisa e ensino no âmbito da História, para, dessa forma, auxiliar com as atividades dos professores e pesquisadores dessa área do conhecimento.

A partir dessa ideia inicial propusemo-nos a investigar os cartazes do princípio da Segunda Guerra Mundial, concentrando a atenção na análise de suas formas e conteúdo, para, com base nessas análises, sistematizar uma proposta que pudesse também ser utilizada com os demais tipos de representações imagéticas. Entendemos que esses suportes comunicantes são símbolos e testemunhos de uma época, e nos proporcionam uma aproximação com a memória histórica das diferentes sociedades de cada tempo, e que a análise de qualquer produção cultural - seja material ou imaterial, de homens e

mulheres - é sempre uma forma potencial de enxergar os reflexos de suas vivências pois, na ação de criar, o homem comunica dados, tanto particulares quanto coletivos, apreendidos, sentidos e/ou (de)codificados por ele.

Consideramos que a consulta às fontes de pesquisa dentro do campo da historiografia, especialmente as imagens, devem acontecer em conjunto com as mais diversas áreas do saber, em uma metodologia transdisciplinar, pois umas dependem das outras para poderem acercar com mais abrangência, a complexidade desse tipo de objeto de investigação. Compreendemos ainda que qualquer dado, objeto e forma, só poderá ser melhor entendido através do seu conteúdo, e vice-versa. É nesse sentido que se dá a interdisciplinaridade dos campos do saber que aqui indicamos como complementares: História, Arte, Design, História da Arte e, no caso da pesquisa aqui apresentada, a semiótica, que permite usar o suporte da arte para o exame da história e ensino da mesma.

No que compete à problemática que impulsionou o trabalho que se realiza, ela centrou-se em indagar se os professores e pesquisadores do campo da história dispunham de conhecimentos e métodos específicos para analisar imagens. Após consultas a diversas fontes acadêmicas (QSL dos cursos de História das universidades federais brasileiras), observamos que ainda existia uma debilidade em muitos cursos de formação desses profissionais, já que nem todos oferecem disciplinas específicas para tratar disso, e também porque as propostas metodológicas para este fim ainda estão em formação e se valem de fundamentos gerais advindos de outras áreas do conhecimento como o da semiótica, História da Arte, Cultura Visual, Estética e Fotografia.

No projeto que desenvolvemos, recorreremos aos campos citados acima, além de métodos de compreensão imagética sistematizados pelas Artes Visuais e pelo Design, especialmente aqueles que têm como base fundamentos da semiótica<sup>1</sup>. É importante destacar que a semiótica é uma área do conhecimento que se dedica ao estudo dos signos em geral, os quais utilizamos para nos comunicarmos e expressarmos. Essa área concentra sua atenção em analisar como se efetua a constituição de sentido destas unidades tão complexas, razão pela qual ela é importante como recurso para a decodificação das mesmas.

Imagens pertencem a categoria das representações sígnicas, e podem ser classificadas como ícones, símbolos ou índices, e com apenas isso já podemos entender sua complexa pluralidade e difícil abordagem. É importante que o historiador, artista, professor e pesquisador que trabalha com imagens saiba interpretar estes signos, já que

---

<sup>1</sup> Em 1969, por sugestão de Roman Jakobson, o comitê fundador da Associação Internacional de Estudos Semióticos decidiu que, a partir de então, a terminologia semiótica seria empregada como conceito geral para definir esse campo, anteriormente dividido em semiologia ou semiótica (NÓTH, 1995, p. 24).

eles se constituem de mensagens codificadas - denotativas e conotativas - quer dizer, mensagens que são criadas a partir de unidades visuais que, conforme sua organização, podem gerar diferentes entendimentos.

A ausência de métodos específicos de análise na interpretação de fontes imagéticas para propósitos documentais pode ter como consequência apreciações subjetivas, parciais, tendenciosas e equivocadas, e essa é uma das hipóteses das quais se parte. Dito isso, inquiremos: é possível sistematizar um esquema, ou uma proposta de análise de imagens em geral que possa auxiliar o historiador em suas pesquisas e no ensino de história, através do estudo dos conceitos da arte e da história, com base na semiótica?

A hipótese formulada para esta indagação, e da qual partimos, é a de que no campo das artes o material sobre o tema é vasto, porém, no que se refere a aplicação de modelos de análise de imagem no campo da historiografia, ainda encontramos escassez, e especulamos que isso ocorre porque a análise nessa área não tem por prática estabelecer diálogos, por exemplo, com outras áreas do conhecimento, como as Artes, a História da Arte, a Psicanálise e outras. A justificativa desta proposta de pesquisa se encontra na certeza da importância que a imagem tem como fonte de informação e conhecimento, e, ao mesmo tempo, na convicção de que sua potência como fonte de pesquisa demanda uma interpretação e saberes específicos.

Tratam-se então, das potencialidades da imagem como recurso histórico-pedagógico, e isto será concretizado a partir de uma proposta efetiva de análise de imagens como veremos a seguir. Em tempo: as expressões recurso pedagógico ou didático serão usadas como sinônimos no contexto desta pesquisa, no que se refere a caracterização do uso da imagem na pesquisa e ensino de História.

A fim de definir o objeto de estudo e de análise, faz-se importante e necessário esclarecer que se tratará da análise da imagem visual e fixa, especificamente de cartazes informativos, através de uma metodologia de orientação qualitativa e exploratória, que, segundo Gerhardt e Silveira (2009, p. 35) é a tendência em “[...] pesquisa que busca tornar o conhecimento mais explícito a partir do levantamento bibliográfico e da análise de exemplos que poderão estimular uma melhor compreensão do leitor”. E, a mesma, será subsidiada pela Semiótica e por fundamentos dos estudos da História da Arte, das Artes Visuais, do Design e da História Cultural e Cultura Visual, por entendermos que estas escolhas e decisões permitirão uma melhor compreensão do objeto de estudo, já que este se situa e tem sua circulação, enquanto signo, no contexto dos acontecimentos socioculturais visuais. Desta forma, o cumprimento desta pesquisa adota uma perspectiva interdisciplinar e se insere no campo da História Cultural.

Em razão do constante desenvolvimento da ciência histórica, as possibilidades de uso de novas fontes e recursos que auxiliam no entendimento da sociedade vêm sendo revisados, possibilitando os encontros dos variados campos do saber. Peter Burke (2008), no prefácio de ‘O que é história cultural?’, salienta que esta pergunta, feita há mais de um século por Karl Lamprecht sobre sua delimitação, ainda não obteve resposta definida, para o bem ou para mal. Porém, Burke propõe ao longo do livro que uma das soluções para se entender o conceito de história cultural é deslocar a atenção dos objetos para os métodos de estudo, apesar de que isso também possa incorrer em um terreno de variedade e controvérsia. E sobre o terreno comum dos historiadores culturais, Burke diz:

[...] pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras (BURKE, 2008, p. 10).

Peter Burke reafirma que, apesar de não se esperar que os historiadores culturais resolvam os problemas contemporâneos, o estudo e aceitação da História Cultural como uma perspectiva de trabalho deve permitir com que as pessoas exerçam um pensamento lúcido sobre as questões postas em debate pelos historiadores, e, citando Gilberto Freyre (BURKE, 2008, p. 180), diz que no “[...] estudo da história social e cultural é ou poderia ser uma maneira de ‘aproximar pessoas’ e abrir ‘vias de compreensão e comunicação entre elas’”.

Reiteramos que o rumo teórico-metodológico traçado para o desenvolvimento dessa pesquisa teórico-prática consiste na realização de um estudo e da análise de um conjunto de cartazes publicitários-informativos da Segunda Guerra Mundial produzidos e propagados tanto por aqueles que constituíam o Eixo, quanto os denominados Aliados, especificamente das peças *Kampf Um Wien Ausstellung* (1941), *The Fascist Crow Has Discovered, That To Us – He Is No Eagle!* (1944), *Woman's Place In War* (1944), *Wir Frauen Kennen Unsere Pflicht!* (1924), *Hate The Enemy Annihilate America and Britain* (1944), *They Destroy Your Homes — Destroy Them* (1942), apresentadas no capítulo quatro.

Para se chegar ao objetivo, que é a elaboração de um método de análise de imagem, e a abertura de um debate crítico sobre os signos na produção do homem, escolheu-se como fonte os cartazes de guerra. A escolha se deu por causa de uma afinidade com a área do design que, nesta época dos conflitos bélicos citados, em específico, é de grande relevância histórica e estética. A análise destes cartazes servirá de exemplo de como aplicar o método citado acima por parte do leitor, e, mais

especialmente, para demonstrar a complexidade contida no recurso a imagens como fonte informativa e comprobatória.

Entendemos que a pesquisa sobre as transformações do mundo é, invariavelmente, uma pesquisa sobre o homem. Logo, entender suas técnicas, dispositivos, organizações, sistemas e a sua relação - dentro da sua época, cultura e lugar, com a significação - é essencial para o estudo da História. A respeito dos processos de criação do indivíduo, Fayga Ostrower nos fala de uma “intencionalidade” na construção de um artefato. Ela diz que o indivíduo é:

Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais (OSTROWER, 2009, p. 13).

Na plataforma online do Museu *Victoria and Albert*, de Londres, foram selecionados seis cartazes, três da base dos Aliados, e três dos países do Eixo, e este número de cartazes levou em consideração o tempo disponível para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa. Conforme explicação mais detalhada e apresentada no segundo capítulo deste trabalho, procurou-se fazer relações entre os objetivos dos cartazes dos lados opostos, e os seis cartazes foram divididos em três duetos. O primeiro duo constitui-se de cartazes que retratam o inimigo, de um lado os britânicos e norte-americanos para os japoneses, e do outro, os alemães para os britânicos. O segundo dueto compõe-se de imagens que expõem o contexto de chamada das mulheres para a guerra, o que entendemos ser importante, pois apresenta uma perspectiva não tão convencional quando se estuda a Segunda Guerra Mundial, o que, nesse sentido, se reveste de importância cultural e histórica. O terceiro dueto por sua vez, mostra a construção de uma mesma alegoria em diferentes sentidos, a águia alemã é exaltada no cartaz do Eixo e deformada no cartaz dos Aliados, fato que demonstra o poder da imagem como elaboração cultural e, por consequência, uma trama conceitual complexa. Dito isso, para começarmos, vamos tratar de indicar algumas noções preliminares a respeito da imagem a partir das quais sustentamos essa pesquisa.

Sobre algumas bases as quais alicerçam essa proposta, destacamos as pesquisas desenvolvidas por Peter Burke no âmbito da imagem, especificamente aquelas que foram publicadas nos livros ‘O que é História Cultural?’ e ‘Testemunha ocular: o uso da imagem como evidência histórica’. Elas têm sido fundamentais como estofos para esse trabalho pois aportam informações indispensáveis sobre o uso da imagem na historiografia, e sobre a necessidade da utilização de métodos adequados para o uso das mesmas como fonte histórica e documental.

Roland Barthes, por outro lado, um precursor na elaboração de métodos de análise imagética, fornece subsídios inquestionáveis sobre a imagem figurativa, indicando orientações, conceitos e entendimentos sem os quais seria difícil compreender o avanço que esta área tem conquistado ao longo dos anos, e especialmente, nos faz refletir sobre a imagem como constructo cultural que precisa ser decifrada.

Lúcia Santaella, Winfried Nöth e Martine Joly, expoentes da pesquisa e da disseminação da Semiótica, propõem a sistematização de conceitos basilares para que se possa, de forma metódica, tratar da questão central desta proposta, e da importância de se pensar nas diversas formas e construções de ver dentro da sociedade.

O texto que reflete o resultado da pesquisa desenvolvida é apresentado aqui através da estrutura de cinco capítulos. O primeiro, intitulado 'A imagem: uma primeira aproximação contextualizadora', tem como objetivo esclarecer algumas das questões que consideramos importantes que o leitor tenha conhecimento sobre a imagem. O segundo capítulo, 'Um contexto: o que pode aportar a análise do estudo dos cartazes do período entre guerras à pesquisa e ao ensino de História', apresenta as inquietações sobre o uso de novas fontes, as especificidades do cartaz e da cultura de mídia, e o que pode apontar a análise do estudo dos cartazes do período entre guerras ao ensino de História. O terceiro capítulo, 'Um método transdisciplinar. Histórias, Cultura e Arte', enfoca a semiótica como metodologia para a análise de imagem. O quarto capítulo, 'Uma proposta, Análise dos cartazes de guerra: um primeiríssimo plano', por sua vez, oferece para apreciação, a análise a partir dos fundamentos semióticos e sócio-históricos - enunciados durante os capítulos anteriores - com o propósito de demonstrar a complexidade que deve ser levada em consideração quando, enquanto professores e pesquisadores, nos valem dela para fins informativos e comprobatórios. O quinto capítulo, 'Análise de casos', apresenta quatro análises dentro dos padrões pensados e expostos por nós para que o leitor tenha a visualidade do modelo proposto.

Por fim, sabe-se que toda e qualquer pesquisa está aberta a novas possibilidades e interferências, e que esta pesquisa é o primeiro passo em direção a sua continuidade em um futuro que esperamos, esteja próximo.



## **1** A IMAGEM

### **1.1** Uma primeira aproximação contextualizadora

Tornou-se prática recorrente na educação escolar, no ensino e na pesquisa desenvolvidos nas universidades, o uso de imagens, obras de ficção, artigos de jornais, filmes e programas de TV, no desenvolvimento de vários temas. Para a pesquisadora, trata-se de uma opção metodológica que amplia o olhar do historiador, o campo de estudo, tornando o processo de transmissão e produção de conhecimentos interdisciplinar, dinâmico e flexível (FONSECA, 2012, p. 32).

Enfim, começamos a colocar em prática o exercício da escrita de uma proposta de pesquisa que incorpore as inúmeras facetas do pensar a imagem como instrumento de análise histórica, tendo consciência de que as imagens não são, e nunca serão, ingênuas. Essa pesquisa, que concentrou sua atenção na imagem como recurso ao ensino da

história, situa-se na linha de pesquisa de Campos e linguagens da História do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande – FURG (UNIVERSIDADE..., [2017]).

Etimologicamente, a palavra imagem deriva do latim *imago* (retrato, cópia, imitação). Já o dicionário usual, de Aurélio Buarque de Holanda, aponta ser a representação de pessoa ou coisa; figura ou efígie de um Santo, da Virgem ou de Cristo; semelhança ou metáfora. Vemos assim que, desde sua origem, esta palavra está diretamente relacionada com a representação.

Se perguntássemos, hoje, a pessoas leigas, o que elas entendem por imagem, muito provavelmente elas responderiam algo em torno da representação visual com a qual elas têm o maior contato e que faz parte da sua vivência: a imagem fotográfica, a imagem midiática, a publicitária, ou até mesmo, a que está entre os impressos mais corriqueiros e banais.

Em nosso tempo a imagem é presente, contínua e inesgotável, ao ponto de alguns especialistas no tema, como Olga Pombo (2013), afirmarem que nossa época se caracterizaria por ser uma civilização da imagem. As imagens fazem parte de todo e qualquer imaginário, e influenciam comportamentos e fenômenos de identificação em todos grupos sociais, em maior ou menor grau. Contudo, cabe citar uma entrevista concedida para a Revista Famecos, em 2011, na qual Jacques Aumont - um dos mais reconhecidos especialistas em imagem fixa e imagem em movimento - responde ao entrevistador se concorda com a famosa teoria de Guy Debord sobre “a sociedade do espetáculo<sup>2</sup>”, e se as imagens seriam um suporte desse espetáculo:

Eu não estou totalmente convencido de que a imagem ocupe um lugar preponderante, como você afirma. A verdade é que, jamais na história da humanidade tantas imagens tornaram-se facilmente tão acessíveis e os seres humanos nunca viram, como agora, tantas imagens em sua vida. Isso, aliás, representa um duplo corte: a avalanche de imagens tem como consequência, provavelmente, a redução de parte de sua força (sensacional e ideal); porém, de outro lado, os “consumidores” de imagens nunca estiveram tão bem informados sobre o que é uma imagem e também tão conscientes de seus poderes e limites. Ainda, o uso atual das imagens não me parece mais enganador ou perigoso do que foi nos séculos 19 e 20. No que se refere às teses de Guy Debord, parece-me que elas guardam um caráter profundamente histórico e datado. Certamente, pode-se ter a impressão de que a espetacularização é ainda amplificada por essa proliferação das imagens. No entanto, no que me concerne, sou mais sensível aos efeitos de conhecimento que os meios de difusão do saber, baseados na imagem, provocam, numa escala muito ampla e em todas as camadas da sociedade. Todas as pessoas hoje em dia conduzem uma parte da sua vida sob a forma de imagem (com o YouTube ou o Facebook) e elas têm clareza disso. O mundo político é apenas uma grande cena de teatro - e a maioria das

---

<sup>2</sup> Publicado em 1967 por Guy Debord, ‘A Sociedade do Espetáculo’ apresenta uma crítica à cultura de consumo saturada por imagens.

peças tem consciência disso também (no fundo, é o triunfo de Debord, cujas teses tornaram-se quase evidentes [...]) (NOGUEIRA, 2011, p. 9).

É seguro dizer que todo e qualquer indivíduo teve e tem contato com algum tipo de imagem, seja ela visual, mental ou sensorial. Manguel (2001), por exemplo, nos lembra que muito antes da fala e da escrita, o homem já se comunicava visualmente através de desenhos deixados nas paredes das cavernas.

Tomo a liberdade de expressar-me aqui novamente em primeira pessoa, para fazer um relato pessoal e empírico, assim como fez Alberto Manguel (2001)<sup>3</sup>. Sobre o primeiro contato do qual tenho consciência, que tive com a imagem, lembro-me que era de uma fotografia de um menino puxando seu ônibus de brinquedo (Imagem 1). Eu tinha em torno de cinco anos de idade, e o menino da fotografia, três. Esta fotografia estava acondicionada dentro de um objeto, desconhecido, mas que para mim na época era fascinante. Perguntei para a minha mãe o que era e quem era, e ela me respondeu que o pequeno objeto de cor verde era um monóculo, e que aquele menino, era o meu pai. Não sei se aquele objeto me chamou a atenção por ser uma foto do meu pai com praticamente a mesma idade que eu, ou se foi o fato do objeto, o monóculo, conseguir mostrar e ocultar ao mesmo tempo uma imagem.

Imagem 1– Menino meu pai, Fotografia, 201



Fonte: Arquivo pessoal

---

<sup>3</sup> Ensaísta, tradutor, editor e romancista, nascido em Buenos Aires, na Argentina, em 1948. Alberto é o autor de livros como 'Uma história da leitura' (1996), 'Dicionário de lugares imaginários' (1998, em colaboração com Gianni Guadalupi), 'Lendo Imagens' (2001), 'A biblioteca à noite' (2006), dentre outros.

Provavelmente não foi meu primeiro contato com a fotografia, mas, aquela imagem me contou uma história que revisei diversas vezes. Com o passar dos anos fui perguntando para meus avós e para o meu pai sobre aquele dia, e conforme eu estudava sobre a imagem durante minha formação acadêmica em Artes Visuais, outras questões me fizeram olhar diferente para ela. Então, posso afirmar, que este acontecimento foi o primeiro contato com uma fotografia que me fez olhar e guardar informações? Convido o leitor a fazer o mesmo: a buscar nas suas memórias, apenas como um exercício descompromissado, se houve algum momento similar ao que vivi, de olhar uma imagem e guardá-la na memória.

As imagens fixas, diferentes das animadas ou das palavras, não têm tempo de observação pré-determinado: é o observador que decide sobre quanto tempo será necessário dedicar a elas. Ao fechar os olhos, a imagem estará ali, e a sua “leitura”, ou interpretação, não demandará necessariamente um ritmo composto por palavras ou provocado por movimentos de dispositivos mecânicos ou digitais como, por exemplo, no cinema ou no vídeo. O tempo de apreciação de uma imagem fixa é determinado pelo observador.

Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa do tempo que reservamos para contemplá-la (MANGUEL, 2001, p. 25).

Aqui, é importante ressaltar que desde o pós-estruturalismo<sup>4</sup>, usa-se o termo ler imagens emprestado da linguística, por analogia. E, falando em analogia, Martine Joly<sup>5</sup>, dentre as tantas diferentes classificações de imagem, as caracteriza como algo que se assemelham a alguma coisa acima de tudo. Sejam elas imagens concretas ou imagens fantasiosas. Elas, diz Joly, se parecem sempre com a visão natural das coisas, portanto as imagens estão dentro da categoria das representações. Elas não são, porém se parecem, em geral, com a coisa que representam, sendo por isso definidas como signos analógicos.

---

<sup>4</sup>Segundo Ivan Teixeira (1998, p. 34), professor do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, o estruturalismo “[...] propõe o abandono do exame particular das obras, tomando-as como manifestação de outra coisa para além delas próprias: a estrutura do discurso literário, formado pelo conjunto abstrato de procedimentos que caracterizam esse discurso, enquanto propriedade típica da organização mental do homem”.

<sup>5</sup> Martine Joly, professora na Universidade Michel de Montaigne – Bordeaux III, é responsável pela formação de ofícios da produção audiovisual do Instituto Francês de Ciências de Informação e da Comunicação. Contribui e participa na elaboração de numerosos estudos sobre a imagem e o audiovisual, em França e no estrangeiro.

Paulo Knauss<sup>6</sup> (2006), atenta para o fato de que as imagens são um dos vestígios mais antigos da humanidade, e de que constituem imenso destaque diante dos usos públicos da História, e, apesar de que os próprios historiadores nem sempre a valorizam como objeto de estudo. Afirma Knauss (2006, p. 99) que “[...] desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana, ou ao menos de um grande universo de fontes para o seu estudo”. Além do mais, recorda-nos este autor, que é necessário saber que a escrita não veio a substituir a imagem, já que os registros escritos acompanham quase sempre as representações visuais, e, como exemplo dessa situação ele cita os hieróglifos. Socialmente restrita por muitos séculos, a leitura e a escrita ainda hoje não afetam do mesmo modo todos os grupos sociais, havendo grupos que se reconhecem mais na leitura, e outros mais na expressão visual.

É desse modo que mesmo os grupos que se identificam socialmente com o domínio da escrita podem revelar meandros de sua forma de vida por meio do registro visual (tal qual o registro oral). Assim como na ausência de depoimentos escritos, a expressão de camadas das classes trabalhadoras dos tempos atuais pode ser reconhecida por fotografias cotidianas, a vida das elites pode ganhar outros enfoques a partir de álbuns de fotos de família que podem ser contrastados com diários íntimos, por exemplo. Portanto, a imagem pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade humana (KNAUSS, 2006, p. 99).

Sobre isso, já assegurava há muito tempo John Berger (1972), de que a visão precede às palavras. E, segundo este autor, primeiro porque vemos antes de aprender a ler e escrever, e também porque a imagem, a diferença da escrita, consegue atingir as mais diversas camadas sociais, já que sua apreensão se dá através da visão, e sua compreensão é aberta e depende especialmente da bagagem cultural e emocional do receptor, portanto, sua interpretação não é exclusivamente da ordem de regras e objetividades predominantes no que se refere aos códigos textuais. Deste modo, é importante que a História dedique atenção mais cautelosa sobre as múltiplas dimensões do conhecimento e das formas de produção de sentido das imagens. Knauss sustenta que:

O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos

---

<sup>6</sup> Paulo Knauss é professor do departamento de História e membro do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF) e exerce o cargo de Diretor do Museu Histórico Nacional (MHN). Desenvolve pesquisa sobre as relações entre Arte, Imagem e Cultura Visual, bem como, História, Memória e Patrimônio Cultural. É autor de vários trabalhos, entre os quais mais recentemente se inclui o livro ‘*The Rio de Janeiro Reader: history, politics, culture*’, em co-autoria com Daryle Williams e Amy Chazkel.

e leituras de textos de qualquer natureza — verbal escrito, oral ou visual (KNAUSS, 2006, p. 100).

No campo do estudo da historiografia, a investigação crítica em relação as fontes documentais têm início no contexto do Renascimento, e, ainda segundo Knauss, a confirmação da autenticidade das fontes se impôs à construção do conhecimento.

Ocorre que, naquele tempo, nem sempre erudição e escrita da história andavam juntas, uma vez que esta última era definida como gênero literário. De todo modo, o método erudito é que vai ser responsável por relacionar o estudo da história com a crítica das fontes, salientando a importância da análise da autenticidade do suporte de informação e da veracidade de seu conteúdo. Mas cabe salientar que este tratamento das fontes de época se dirigia para o estudo dos tipos documentais oficiais e de caráter institucional, o que fez da palavra “documento” sinônimo de fonte histórica. Portanto, a metodologia proposta era direcionada ao estudo das fontes escritas sob o domínio do verbo. A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo, na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais (KNAUSS, 2006, p. 100-101).

Desta maneira, o documento escrito se instituiu como exemplo de fonte histórica diferentemente das imagens, que foram, de certa forma, desprezadas neste contexto. Contudo, a crítica contemporânea a esta concepção cientificista de História culminou na “[...] crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes”. (KNAUSS, 2006, p. 102). Com isso,

[...] a afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens (KNAUSS, 2006, p. 102).

Peter Burke (2008) lembra-nos que até muito recentemente a historiografia tradicional do século XIX considerava que uma fonte só poderia ser reconhecida como documento se portasse a qualidade de imparcialidade, objetivo difícil de garantir quando tratamos de objetos concebidos e interpretados através da ação humana. Porém, esta mesma historiografia considerava textos e traduções de textos como documentos, sem colocar em dúvida seu caráter parcial e ambíguo. A imagem estava inserida dentro desta justificativa de desconfiança, e por muito tempo foi considerada recurso secundário, e posta em dúvida sobre sua função documental.

A revisão historiográfica que resumimos acima, permitiu compreender e verificar como e quando começou a surgir o campo dos atualmente denominados Estudos Visuais - que tem como antecedentes os trabalhos pioneiros em cultura visual produzidos por John Berger (*Ways Of Seeing*, 1972) e Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1999) - que, após muitas iniciativas, se institucionalizou nos Estados Unidos a partir dos anos 90, no final do século XX, e que tem por objetivo os estudos da cultura visual. Esse complexo campo, desde sua oficialização, tem provocado dissidências teóricas quanto a sua especificidade e ao seu foco de estudo.

Douglas Crimp, um dos mais expressivos estudiosos da Cultura Visual, na tentativa de explicar a confusão por vezes encontrada nas expressões estudos culturais, cultura visual e estudos visuais, atesta:

Apenas para sermos mais claros, poderíamos dizer que a cultura visual é o objeto do estudo nos estudos visuais, uma área mais estreita dos estudos culturais. [...] direi apenas que não vejo nada a ganhar quando estreitamos os estudos culturais, especificando seus objetos como visuais – contudo, esse estreitamento é útil e até necessário para os argumentos que diversos críticos dos estudos visuais desejam apresentar (CRIMP, 1999, p. 80).

A cultura visual enquanto fato que leva em conta o complexo e diverso imaginário sociocultural, segundo a pioneira em arte-educação no Brasil, Anna Mae Barbosa, divide-se em três categorias: cultura visual excludente, cultura visual includente e contracultura visual. Enquanto pesquisadora de arte, a autora prefere o termo culturas visuais, isto pois afirma que pluralizar é preciso para se pensar dialeticamente e operar multiculturalmente, e, aponta ainda que em algumas universidades, como a *Goldsmith College*, o termo já é assim empregado. Contudo, para estar em sintonia com o contexto em geral, a autora adota o termo cultura visual.

A cultura visual excludente rejeita o passado do ensino da arte, desconhece o percurso da cultura visual nos outros campos do conhecimento e acredita ter sido imposta no Brasil no século XXI. Essa é a tendência que só reconhece e valora a cultura visual produzida por seus seguidores e alunos, que são ativos, publicam muito, e citam-se uns aos outros, privilegiando um discurso de convencimento. Já a cultura visual includente, denominada pela autora, respeita a história, busca os pioneiros e principalmente, considera a cultura e as visualidades como matérias-primas da arte, e a arte como campo expandido para as outras mídias (BARBOSA, 2011, p. 294), ou seja, pensa e se declara plural e multicultural. A contracultura visual, linha que apesar de se considerar pertencente a anterior, tem uma especial empatia, abomina o discurso verbal sobre a visualidade. Esta última, nas palavras de Anna Mae, clama por uma crítica mais

contundente ao capitalismo que questione a submissão da cultura ao sistema político (BARBOSA, 2011, p. 294). Infelizmente a linha de caráter anárquico tem poucos adeptos no Brasil, enquanto já é protagonizada em países como Argentina, Inglaterra e Estados Unidos da América. A contracultura visual, segundo Anna, estimula e procura exercer a crítica visualmente, não apenas verbalmente. Alguns pesquisadores têm criticado a cultura visual quando trabalhada de forma excludente e citam Lars Lindström que afirma que ela:

[...] enfatiza o contexto ao contrário de específicas mídias da educação visual para as artes; destaca a percepção em detrimento da produção; é mais uma exclusão que está sendo praticada no Brasil. Portanto, ele afirma ser necessário associar o fazer (comunicação visual) à análise da imagem (cultura visual). Ainda segundo o autor, as perspectivas da comunicação visual devem se inter-relacionar com a cultura visual em direção a uma complementaridade entre percepção e produção, entre o ver e o fazer. Acrescenta que ambos são processos que devem se integrar, e só para propósitos analíticos faz sentido separá-los (LINDSTRÖM, 2009 apud BARBOSA, 2011, p. 294).

Portanto, segundo Lars Lindström, é importante que a cultural visual seja compreendida não só como um campo de análise, do entendimento, e do descortinamento das inter-relações da percepção com a reflexão das formas de produção da mesma, mas também em termos de estética, fascinação, experiência, envolvimento e participação. Dentro do campo da educação - e entendemos que também no campo da pesquisa histórica em geral - o professor e o pesquisador deveriam ser capazes de mudar a perspectiva dos interlocutores de imagens, de observadores para participantes.

A partir do exposto sobre o campo da Cultura Visual dos, seguimos as premissas de Crimp quanto à sua abrangência e a necessidade da especificação do seu foco sobre o visual. Por outro lado, seguimos a Barbosa como referente no que tange à complexidade das definições de seus limites e dificuldade de definição de limites conceituais.

## **1.2 Missivas imagéticas: emissão e recepção da imagem como dispositivo documental**

Manguel ressalta a ocorrência inevitável de uma narrativa no ato da contemplação de uma imagem. Segundo ele, nesse sentido sempre existe uma espécie de antes e depois. Histórias, comentários, legendas, catálogos e livros tendem a guiar o nosso olhar, toda a informação prévia faz com que adentramos às obras, às imagens, de uma forma ou de outra, mas não significa que, ao fim, não olhamos através da nossa própria

experiência. Só podemos ver aquilo que 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 e vocabulário já conhecemos (MANGUEL, 2001, p. 27). Quando observamos uma imagem e a analisamos, liberamos nosso olhar sob ela, ampliamos o que é limitado por uma moldura para o dito “antes e depois” por meio da arte de narrar histórias.

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho (MANGUEL, 2001, p. 28).

A formação, seja ela do aluno, ou do professor, tem início nos seus diversos espaços de vivência, que são incumbidos de todos os tipos de recursos e processos nas mais diferentes áreas do conhecimento. Com isso, a pesquisa e o ensino de História deveriam propiciar a interação entre esses saberes e experiências. Em uma rápida pesquisa despreziosa ao Google, e ao digitar a expressão “imagem é”, o buscador nos responde de imediato “hoje”, “tudo”, “texto” e “amanhã”. Essas são as quatro palavras mais pesquisadas e as afirmações mais imediatas que obtemos sobre o que é imagem hoje, em 24 de outubro de 2018, nesta plataforma digital.

O uso de diferentes recursos e fontes de pesquisa tem se tornado uma discussão cada vez mais presente nas monografias, dissertações, teses e centro de estudos na área da metodologia e ensino de história. Saber como usar estas fontes, e no caso deste trabalho, a imagem, se mostra de suma importância. Martine Joly (1994), no prefácio de *Introdução a análise de imagem*, já atenta para o caráter ameaçador da imagem e nos diz que:

A opinião mais comum sobre as características de nossa época, já repetida há mais de trinta anos, é que vivemos em uma “civilização da imagem”. No entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos. Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas “novas” imagens que nos propõem mundos ilusórios e, no entanto, perceptíveis dentro dos quais poderemos nos deslocar sem sair de nosso quarto[...] (JOLY, 1994, p. 10).

Isto pois, quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de sermos enganados pela nossa própria percepção. Existe um paradoxo entre se perceber a imagem de forma “natural”, sem a exigência de qualquer aprendizado, e também o de estar imergindo em códigos secretos que demandam uma “leitura” mais atenta.

Com isso, retornamos a Selva Guimarães Fonseca, citada antes em epígrafe, quando essa autora enfatiza o porquê das pesquisas sobre as imagens serem importantes para o professor historiador pois no processo de adaptação e renovação das suas metodologias, as fronteiras disciplinares são questionadas; os saberes são religados e rearticulados em busca da inteligibilidade do real histórico.

### **1.3 Imagem: um enquadramento em primeiro plano**

No âmbito de estudos especializados na imagem, vamos encontrar um campo conceitual complexo que foi inaugurado já na Grécia antiga e que se desdobra até a atualidade, configurando uma plêiade de autores aos quais estudamos e que dão suporte a essa pesquisa, tais como os estudiosos e divulgadores da teoria Semiótica, Roland Barthes, Lúcia Santaella e Winfried Noth, Martine Joly; e os teóricos dedicados à imagem, especificamente Jacques Aumont, Ernst Gombrich, Donis A. Dondis, Alberto Manguel e outros.

Na antiguidade, por exemplo, Platão e Aristóteles já haviam abordado o tema do ponto de vista platônico, e segundo eles, a imagem seria uma projeção da mente, uma projeção da ideia, à luz de sua teoria do idealismo - veja-se a Alegoria da Caverna de Platão. Já Aristóteles, à luz da teoria do realismo, acreditava que a imagem era a representação mental do objeto real, sendo requerida através dos sentidos.

Segundo teorias semiológicas mais recentes, precisamente aquelas propostas por Lúcia Santaella (1983, 2000) e Nöth (1997), a quem seguimos aqui - que simplificam o tema recuperando as complexas teorias de Charles Sanders Peirce e Ferdinand Saussure - o mundo da imagem se divide em duas esferas. A primeira, a das imagens como representações visuais (desenho, pintura, gravura, fotografias, imagens cinematográficas, holográficas<sup>7</sup> e infográficas) e dentro deste primeiro exemplo, os autores dirão que as imagens são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. Já a segunda esfera englobaria a imaterialidade das imagens, referindo-se assim as imagens da mente, que neste sentido, elas aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral como modelos mentais. Porém, é importante ressaltar que nenhuma das categorias funciona sem a outra, ou seja, não existe imagem como representação visual que não tenha emergido da mente do seu criador primeiramente,

---

<sup>7</sup> Holografia é uma técnica de registro de padrões de interferência de luz, que podem gerar ou apresentar imagens em três dimensões.

assim como não existem imagem mental que não tenha algum tipo de origem no mundo concreto dos objetos visuais.

Roland Barthes (1990), que dedicou profundas pesquisas sobre o tema, afirma que a imagem é polissêmica. Ou seja, ela pressupõe uma “cadeia flutuante” de significações, que o leitor acaba por escolher ou ignorar. Em ‘A retórica da imagem’, Barthes tem por objetivo identificar se a imagem possui signos e quais seriam estes signos. Através de uma metodologia baseada nos ensinamentos de Ferdinand de Saussure, o autor indica que os signos visuais e linguísticos possuem a mesma estrutura: um significante e um significado. Por meio da análise de um anúncio publicitário Barthes irá nos apresentar as três mensagens que costumam estar embutidas em uma imagem. A primeira mensagem é aquela revelada através da linguística: legendas e etiquetas contidas na cena. A segunda é de natureza icônica, e é capturada através do entendimento, da denotação, que é o sentido literal, ou seja, o sentido que carrega o significado básico das palavras, expressões e enunciados de uma língua. Em outras palavras, o sentido denotativo é o sentido real, dicionarizado das palavras. E por último, a simbólica, inserida no campo da conotação, que é o seu sentido figurado, ou seja, aquele cujas palavras, expressões ou enunciados ganham um novo significado em situações e contextos particulares de uso. O sentido conotativo modifica o sentido denotativo (literal) das palavras e expressões, ressignificando-as.

Jacques Aumont, outro reconhecido especialista no tema, trata da imagem em suas diversas esferas e problematizações, dentre estas está o interpretante, ou seja, espectador.

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura) (AUMONT, 1993, p. 77).

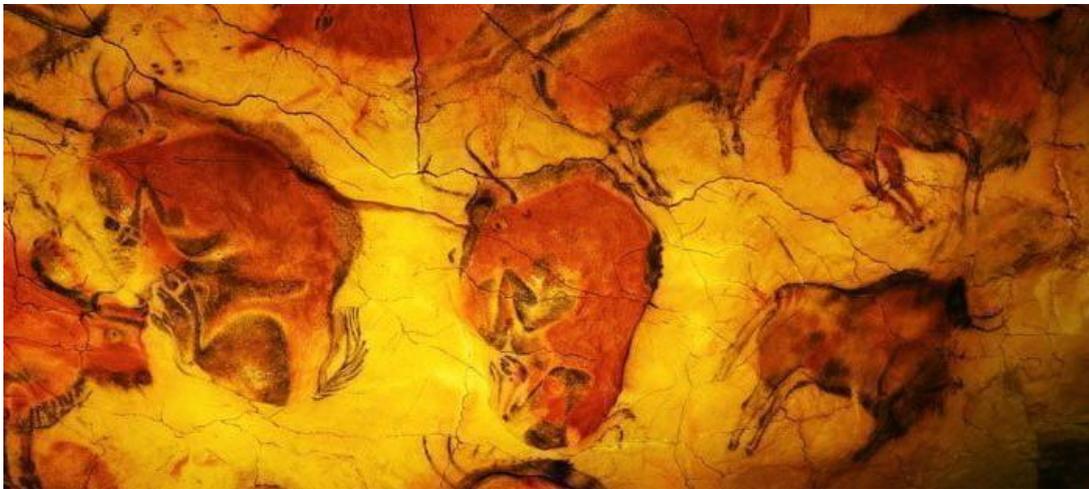
Isto é, o espectador influirá sobre a imagem interpretando-a a partir do espectro de tudo aquilo que o conforma como sujeito social: tempo, cultura, classe e organização social, e aquilo que constituiu a sua percepção. O espectador está inserido em uma ação circular de construir significados para a imagem e por ela ser construído.

As origens da palavra, e o conjunto de conceitos enunciados sobre a imagem, de fato, apontam, em sua fase originária, para uma relação entre os seres humanos e as imagens de caráter religioso, e isto se pode verificar desde o homem que fabricava os

pictogramas<sup>8</sup> e petróglifos<sup>9</sup>, até as religiões judaico-cristãs. Segundo Ernst Gombrich, acerca do modo de vida rupestre:

[...] suas cabanas existem para abrigá-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, por outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia. É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para se contemplar (GOMBRICH, 1983, p. 13).

Imagem 2– Pintura feita há cerca de 15.000 anos. Bisão, encontrado na caverna de Altamira: Espanha



Fonte: Gombrich (1983)

E é provavelmente devido a essa fase originária, aliada ao misticismo e religião, que hoje temos a impressão de que a imagem sustenta uma carga de representante do real incontestável que não se desprende do valor sagrado. Aqui, compartilharemos alguns apontamentos de Gombrich, pertinentes a questão do quanto a imagem pode suscitar nos indivíduos sentimentos que tendem a instâncias mais subjetivas e místicas do que intelectuais:

Suponha-se que recortamos um retrato do nosso campeão favorito no jornal de hoje: sentiríamos prazer em apanhar uma agulha e picotar-lhe os olhos? Isso nos seria tão indiferente quanto se os furos tivessem sido feitos em qualquer outra parte do jornal? Penso que não. Embora eu saiba, com os meus pensamentos despertos, que o que eu fizer ao seu retrato não fará diferença alguma ao meu amigo ou herói, sinto, não obstante, uma vaga relutância em causar danos à sua imagem. Subsiste

<sup>8</sup> Do latim *pictu* — pintado, é um símbolo que representa um objeto ou conceito por meio de desenhos figurativos. Pictografia é a forma de escrita pela qual ideias e objetivos são transmitidos através de desenhos.

<sup>9</sup> Do prefixo latino *petra*, "rochedo, pedra"; do grego *pétra*, *i.e.*, "rochedo, rocha", são imagens geometrizadas e representações simbólicas, geralmente associadas, que registram fatos e mitos, gravadas nas rochas das paredes internas e externas de cavernas por populações neolíticas ou calcolíticas.

algures a sensação absurda de que o que se faz ao retrato é infligido à pessoa que ele representa. Ora, se estou certo nessa suposição, se essa idéia estranha e irracional realmente sobrevive até mesmo entre nós, em plena era da energia atômica, talvez seja menos surpreendente que tais idéias existissem entre quase todos os chamados povos primitivos. Em todas as partes do mundo, médicos-feiticeiros, pajés ou bruxos, tentaram praticar a magia de uma forma ou de outra; fizeram pequenas imagens de um inimigo e perfuraram o coração do maltratado boneco, ou o queimaram, na esperança de que o inimigo sofresse com isso. Até mesmo o boneco que queimamos na Grã-Bretanha, no Dia de Guy Fawkes, é um remanescente dessa superstição. Os primitivos são, por vezes, ainda mais indefinidos acerca do que é. No dia 5 de novembro realiza-se na Grã-bretanha uma celebração com fogos de artifício e queima da efígie de Guy Fawkes, o conspirador que, em IMS, quis fazer explodir, na chamada "conspiração da pólvora", o Parlamento - quando o rei e seus ministros estavam presentes. A trama foi descoberta no último instante. Guy Fawkes executado e o dia 5 de novembro passou a ser até hoje uma efeméride de celebração popular, misto de festa junina e de "malhação de Judas". (N. do T.) Pinturas feitas há cerca de 15.000 anos; 20. (em cima) Bisão, encontrado na caverna de Altamira. Espanha. 21. (embaixo) Animais no teto da caverna de Lascaux real e do que é imagem. Certa ocasião, quando um artista europeu fez desenhos de animais numa aldeia africana, os habitantes mostraram-se angustiados: "Se levar consigo o nosso gado, de que é que iremos viver?" (GOMBRICH, 1983, p. 15).

Vemos então o quão complexo é trabalhar com as imagens, dada sua polissemia e sua capacidade de provocar no receptor instâncias que transcendem a racionalidade e intelectualidade, razão pela qual cabe citar mais uma vez a Roland Barthes, que, embora sendo um especialista científico no estudo das imagens, escreveu um livro, no qual assume que os métodos por ele desenvolvidos, apesar de serem eficientes, não conseguiam explicar determinados sentimentos que ele vivenciava ao ver uma determinada fotografia de sua mãe. Por causa disso Barthes (1984) considerava falha sua metodologia, e, ele escreve 'A câmara clara' como uma espécie de um "*mea culpa*", livro no qual ele propõe uma divisão na análise das imagens: de um lado sugere analisar o que ele chamava de *Studium* (tudo que é da ordem do intelecto e da razão), e do outro, analisar o *Punctum* (aquilo que é da ordem do afeto, das subjetividades, das relações pessoais).

No referido livro Barthes nos apresenta as suas percepções das fotografias com as quais teve contato quase como em um diário durante sua vida. O livro é separado em dois capítulos, cada um com 24 textos, escritos em 48 dias. Sobretudo, esta obra é uma discussão sobre o estatuto do signo fotográfico, mas nem por isso não contempla o estatuto da imagem em geral.

Barthes (1984) sinaliza três práticas ligadas a fotografia: fazer, suportar e olhar. O fazer é o encargo do *Operator*, o fotógrafo. O suportar seria de responsabilidade do consumidor de fotografia denominado de *Spectator*. O olhar é incumbido ao *Spectrum*, o referente representado na fotografia. Dentro destas três possibilidades, Barthes se

posiciona como observador destas fotografias. Este observador a que ele se refere - e que como tal se coloca - é aquele que todos somos, um espectador carregado de histórias, escolhas e fragilidades, moldados por nossas memórias e experiências. Ele se apresenta como mediador das fotografias selecionadas a serem contextualizadas ao leitor, um convite e aula de como nós podemos também tomar para nós esta análise intelectual, subjetiva e individual.

A teoria da representação e recepção fotográfica proposta pelo autor neste livro tem dois modos de envolvimento que definem o interesse de Barthes pela fotografia. O *Studium* é um exame de natureza definida, com critérios e objetivos universais, uma compreensão metodológica da fotografia. Todos nós, como críticos, mantemos um interesse pela fotografia por este viés, de interesse geral. Uma espécie de educação, de “saber”, da minha cultura. Já o *Punctum*, ligado ao afeto individual, decorre da relação particular que desencadeamos com uma imagem, e que, independente do que seu olhar busca, “nos toca e nos punge”. Algo que, por ser da ordem do foro íntimo, é difícil de compartilhar e comunicar.

Barthes (1984, p. 46) diz que “[...] o *Punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge, mas também me mortifica, me fere”. E ainda, que é uma experiência separada do compromisso de passar uma mensagem. Existe uma aderência do referente da imagem para com o *Spectator*. Uma ação, como a flecha que atinge seu alvo por conta da ação de força exercida anteriormente. Assim como a flecha, a fotografia transporta este gesto no tempo. *Spectrum* é o que Barthes diz ser o objeto fotografado, o retorno do morto, aquilo que como um fantasma, vem do passado para se manifestar no presente. Desta forma, a fotografia fala do “isso foi”, pois o lugar do objeto é sempre o passado.

Em suma, são estas, segundo Barthes, as duas formas de envolvimento com uma fotografia, sendo uma mais abrangente e racional, e a outra mais pontual e mais íntima. O *Punctum* seria aquele detalhe, aquela leitura que cada observador enxerga e sente, sem mediação, distinto de conhecimento técnico. Não se relaciona com as intenções do fotógrafo, diferente do *Studium* que clama pelo saber para encontrar o operador e suas intenções. Inevitavelmente, em contato com imagens, somos cooptados por estas duas operações, as quais, temos que saber discernir e separar. Daí a importância de seguir um método e conhecer a complexidade das imagens e seu poder fenomenológico sobre nós.

Retomemos ao exemplo de Altamira na Espanha (Figura 2). As pinturas e entalhes em cavernas, grutas e sítios arqueológicos, registros mais antigos da comunicação visual, conforme nos explica Ernst Gombrich (1983), são um exemplo de como a imagem demanda sempre ao observador pelo menos duas ações: o olhar do homem da época que o criou, e o olhar do homem da época que o interpretou, portanto, enquanto mensagem e comunicação, imagens são sempre complexas e imprecisas, mas nem por

isso menos eficientes como dispositivos formadores do imaginário, e daí a importância de estudarmos e de conhecermos métodos de análise específicos para a mesma. Joly diz que:

Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar. Reflexo, ela pode conduzir ao conhecimento. A Vida no Além, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Verdade, a Arte, tais são os campos para os quais o simples termo imagem nos remete, se tivermos nem que seja um pouco só de memória. Consciente ou não, esta história constituiu-nos como somos e convida-nos a abordar a imagem de um modo complexo, a atribuir-lhe espontaneamente poderes mágicos, ligada como está a todos os nossos grandes mitos (JOLY, 1994, p. 19).

Para aqueles que têm a capacidade de ver, como enfatiza Donis A. Dondis (2001), a imagem, do ponto de vista da sua captura, é um processo que requer pouca energia pois os mecanismos fisiológicos ocorrem de forma automática no sistema nervoso humano. Assim que nascemos, os nossos sentidos se fundem a fim de constituírem a nossa vivência. Não lembramos da primeira imagem “olhada” por nós, isso é da ordem do impossível, mas podemos lembrar de experiências com a imagem se nos dispusermos a fazer este exercício, e a partir disto surgirão diferentes relações com a imagem, desde ela ser relacionada com uma determinada fotografia, com a ação de uma pessoa querida, com um lugar inesquecível, um livro ou uma reportagem.

A imagem nos rodeia, nos marca, nos força pois não pede licença ao surgir aos nossos olhos, e sempre, de uma maneira ou de outra, de forma direta ou indireta, nos comunica e informa, e nos faz também comunicar e informar. Devido a sua força, de forma geral, sem precisar aqui neste primeiro momento fundamentar, nos parece claro que a imagem tem uma importância indiscutível na história das civilizações. E, tal como nos explicou Jacques Aumont, não podemos esquecer que as crianças, antes de falarem e lerem, desenham. Então, tomemos como exemplo a missão Apollo XI, televisionada mundialmente, ou as ornamentações da Capela Sistina, ou a construção de lugares como os museus. Estamos sempre buscando o reforço visual por diferentes razões, seja por incredulidade, seja para querer crer ou para preservar na/a memória, mas, especialmente para produzirmos comprovantes dos acontecimentos. Não basta que as coisas aconteçam: necessitamos registrá-las, e assim, comunicar, expressar, informar de uma maneira mais universal.

É importante ressaltar que além das imagens materiais, essas que têm materialidade concreta - esculturas, desenhos, pinturas, fotografias e etc - existem ainda as imagens psíquicas que são aquelas resultantes de atividades mentais, como as que aparecem nos sonhos, a imagem pela imagem, e que em geral absorvemos das

experiências (incluindo-se o contato com imagens) vividas e sentidas em nosso cotidiano. Não nos prenderemos aqui a uma apresentação técnica de como as imagens são conformadas no cérebro, ou sobre quais mecanismos usamos para tal, e sim, o que sabemos sobre sua apreensão. Esta ação de ler ou ouvir a descrição de coisas, pessoas ou lugares e imediatamente “visualizar” como se estivéssemos de fato frente a frente com alguma coisa concreta, é o que se denomina uma representação mental. Vemos através de palavras, e transformamos palavras em imagens. E, este tipo de imagens, segundo nos informa Martine Joly, se refere a um modelo perceptivo de objeto que interiorizamos e associamos a um outro objeto, não é um esquema que reúne os traços visuais para reconhecer um desenho ou forma visual.

A imagem mental constrói uma impressão dupla de visualização e semelhança. Nesse sentido é pertinente mencionar novamente à Joly, e elencar uma fotografia importante de um período histórico brasileiro, associando-os ao uso de imagens em dois filmes produzidos no período da Segunda Guerra Mundial.

[...] é possível usar imagens (cartazes, fotografias) para construir a “imagem” de alguém: as campanhas eleitorais são um exemplo representativo deste tipo de procedimento. Todos compreendem que se trata de estudar ou provocar associações mentais sistemáticas (mais ou menos justificadas) que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela pessoa, esta ou aquela profissão, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas (JOLY, 1994, p. 21).

A fotografia jornalística (Imagem 3, página 34), feita por Erno Schneider, é de Jânio Quadros, na época presidente do Brasil. O instante fotográfico<sup>10</sup> foi feito na ponte que liga Uruguaiana (RS) a Libres, na Argentina, em 21 de abril de 1961, e é um exemplo de como a imagem, e neste caso, a fotografia, pode manipular uma opinião pública - ao acionar o acervo mental, intelectual e afetivo que temos - e ser um poderoso instrumento de veiculação de ideias e valores. Em um período de instabilidade política, o flagrante fotográfico registra as pernas e a direção dos pés de Jânio em posições insólitas, e estes aspectos foram analisados e veiculados publicamente como indícios, e mesmo comprovação, da fraqueza e indecisão política de um presidente prestes a renunciar.

Ou seja, a fotografia neste caso foi usada para construir a imagem de um indivíduo através da manipulação dos veículos de imprensa. Essa manipulação conceitual resulta de um avanço tecnológico que possibilita a multiplicação descabida e massiva das imagens através de meios de comunicações que sabem como comunicar um interesse e

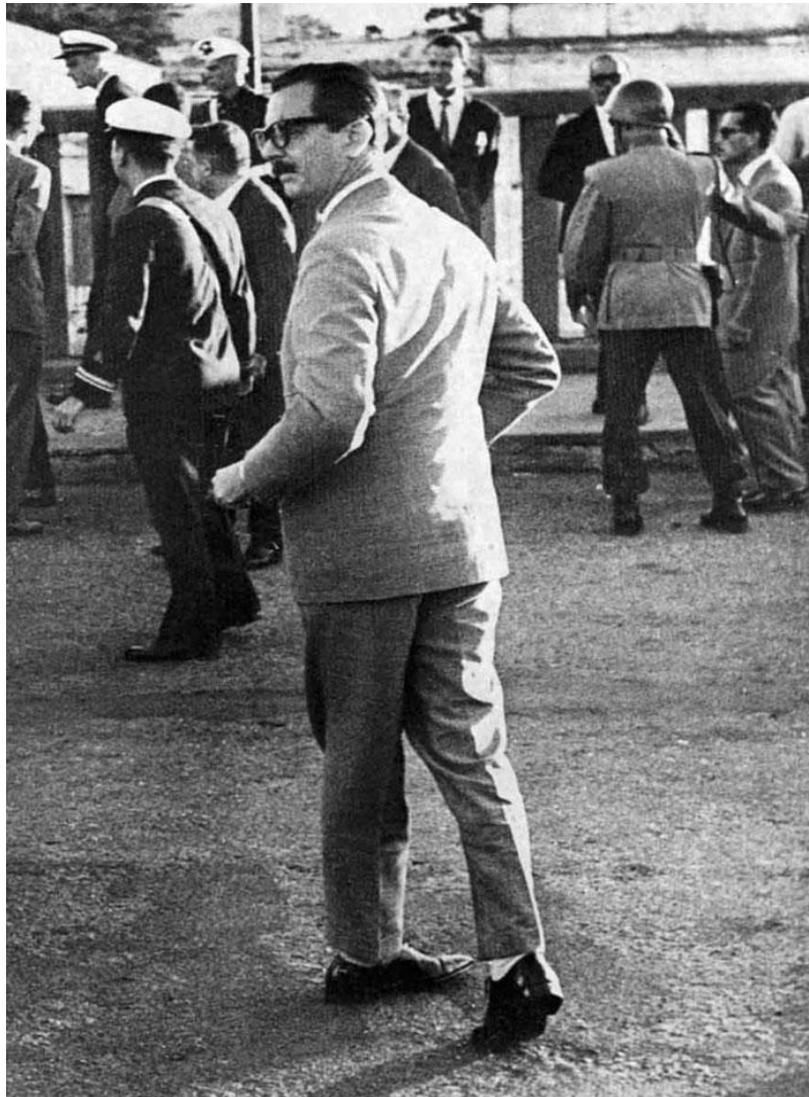
---

<sup>10</sup> Henri Cartier-Bresson, ‘O instante fotográfico’, artigo encontrado em ‘*Images à La Sauvette*’(1952). Trata-se de elucidar ao leitor as questões relacionadas ao momento de captura de uma fotografia.

também, pela falsa impressão, já dita, de que a fotografia provoca credibilidade nos receptores, e é comumente aceita por uma massa social que a recebe como expressão da verdade. Sobre esse aspecto comprobatório das imagens Boris Kossoy nos diz que:

Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação [...] elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência (KOSSOY, 2009, p. 221).

Imagem 3– Fotografia de Erno Schneider. Jânio Quadros em Uruguaiana (RS), Fotografia, 1961



Fonte: Acervo Estádio *Online*<sup>11</sup>

O famoso filme dirigido pela cineasta Leni Riefenstahl<sup>12</sup>, intitulado ‘Triunfo da vontade’(Imagem 5, página 37), com estréia em 28 de março de 1935, mostra, na forma

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/>.

de documentário, discursos de conselheiros e do então líder do partido nazista, Adolf Hitler<sup>13</sup>; soldados em marcha, e imagens que serviam de propaganda política do partido, e é um exemplo de como as imagens podem ser utilizadas de diferentes formas. Em um primeiro momento, essas imagens serviram para a propagação dos ideais nazistas, em um segundo momento, o cineasta Frank Capra se apropriou das mesmas imagens para a elaboração do filme (Imagem 6) intitulado *Porque lutamos: prelúdio de uma guerra*, com estréia em 13 de maio de 1942, para, ao contrário de no filme original, mostrar para a sociedade americana o porquê da necessidade de se combater o nazismo<sup>14</sup>. As mesmas imagens, em contextos diferentes, oferecem, e ou suscitam mensagens distintas para um mesmo público.

Com isso, cabe aqui ressaltar mais uma vez a importância de se saber que as imagens não são ingênuas e que demandam métodos específicos de análise para decodificar o emaranhado de significados nelas existentes e recriados por nossa sociedade e cultura. Estes dois exemplos demonstram como os signos são formados pelas sociedades que os geram, mas também pelas estruturas e fontes que são escolhidas para comunicar. Segundo Sean Hall (2008, p. 5), a semiótica, uma das bases desta pesquisa, “[...] fala sobre as ferramentas, os processos e os contextos que temos para a criação, a interpretação e a compreensão dos significados, em uma ampla gama de formas”. Na atualidade, pensadores como Eduardo Paiva reafirmam a importância de se questionar a neutralidade dos documentos e a importância do estudo detalhado das diferentes representações:

René Magritte na série ‘A traição das imagens’ (*La Trahison des Images*), e especialmente com a conhecida obra ‘Isto não é um cachimbo’ (*Ceci n’est pas une Pipe*) (Imagem 4, página 38), nos coloca diante deste caráter, digamos, mentiroso e representacional da imagem. Ou seja, a arte e neste caso, as imagens, precisam ser entendidas como representações e não como realidades concretas. Imagem e texto se contrapõem em vista de colocar o espectador diante de confusões mentais com o paradoxo contido nela.

---

<sup>12</sup>Helene Bertha Amalie "Leni" Riefenstahl, foi uma cineasta alemã da era nazista, renomada por sua estética. Nasceu em 22 de agosto de 1902, Berlim, Alemanha. Faleceu em 8 de setembro de 2003, Pöcking, Alemanha.

<sup>13</sup> Adolf Hitler foi um político alemão, líder do Partido Nazista, Chanceler do *Reich* e *Führer* da Alemanha Nazista de 1934 até 1945. Nasceu em 20 de abril de 1889, Braunau am Inn, Áustria. Faleceu em 30 de abril de 1945, Berlim, Alemanha.

<sup>14</sup> Documentário norte-americano baseado no livro ‘*Five came back*’ de 2014, que conta a história de *Hollywood* e da Segunda Guerra Mundial contada pelo jornalista Mark Harris. A série pode ser encontrada na plataforma online Netflix, com o mesmo nome do livro, com lançamento em 2017.

Imagem 4– René Magritte. Ceci n'est pas une pipe, Óleo sobre tela: 63,5 x 93,98, 1929



Fonte: Museum of Art de Los Angeles<sup>15</sup>

O que se vê não é o que se “lê” necessariamente. Sobre as ditas “verdades absolutas” comumente associadas a imagem, e a obsoleta percepção de que são incumbidas de fidelidade, Edlene Silva<sup>16</sup> nos diz:

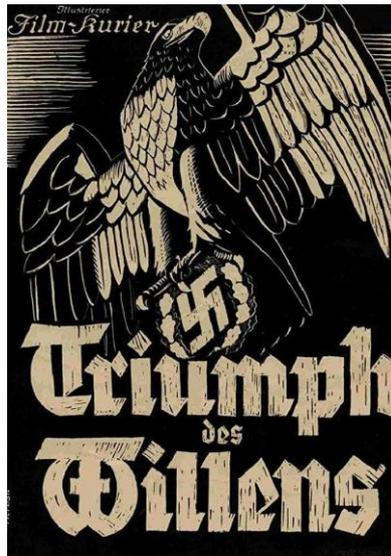
As imagens não são espelhos da realidade, nem devem ser utilizadas na condição de ilustração de temas, numa perspectiva ingenuamente ‘realista’, como se as imagens retratassem alguma realidade histórica. Daí ser preciso ainda analisar a relação entre ver e saber, com o intuito de esclarecer/compreender a fusão entre recepção e produção como processo para novas interpretações (SILVA, 2010, p. 181).

Isso, em vez de ser um aspecto negativo, é um dado importante porque nos informa sobre as intencionalidades dos criadores das imagens, e permite ao analista das mesmas identificar de que lugar ideológico, por exemplo, esta imagem foi concebida.

<sup>15</sup> Disponível em: [www.lacma.org](http://www.lacma.org). Acesso em: 17 set. 2019.

<sup>16</sup> Doutora em História pela Universidade de Brasília. Docente do Departamento de História e da Pós-Graduação *Lato Sensu* em História Cultural da Universidade de Brasília.

Imagem 5 – Capa do filme O triunfo da vontade de Leni Riefenstahl, 1935

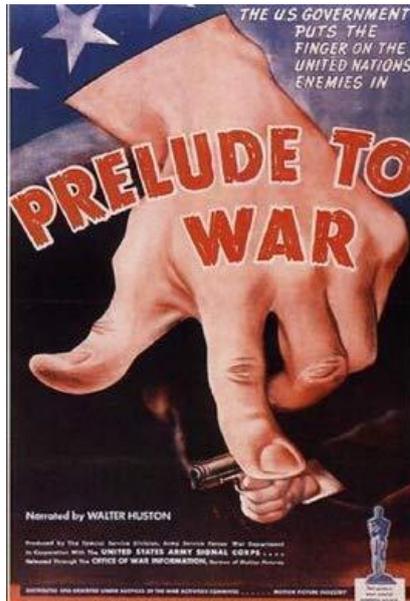
Fonte: IMDb<sup>17</sup>

Uma das frases mais esclarecedoras do livro intitulado 'A imagem', de Jacques Aumont (1993), é de que a imagem tem inúmeras significações potenciais - o que coincide com o enunciado de Roland Barthes sobre a polissemia das imagens - ou seja, que uma imagem, em geral, é contida de diversas multiplicidades de sentidos, o que a define como polissêmica. Da mesma forma, quando o autor afirma que com a constante reformulação do mundo das tecnologias e de seus novos dispositivos, as imagens sofrem de atemporalidade/anacronismo, é porque elas se adéquam ao tempo no que se refere a sua significação sem perder suas significações históricas. Assim como vemos de tempos em tempos discussões sobre certos temas, assuntos ou enfoques, temos também o dever de re-problematizar e reformular as nossas concepções de e sobre a imagem como é o caso, por exemplo, da imagem digital, surgida nos anos 1980. As atualizações necessárias ao pensar na imagem se dão no ponto em que elas conterão características próprias do seu desenvolvimento material e tecnológico, e ainda, elas serão avaliadas e compreendidas pelas pessoas a partir dos valores e cultura de seu tempo.

---

<sup>17</sup> Disponível em: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Acesso em: 17 set. 2019.

Imagem 6 – Capa do filme Prelúdio de uma Guerra de Frank Capra, de 1945



Fonte: IMDb.

Jacques Aumont (1993) questiona o fato de que sejamos estritamente uma “civilização da imagem” - que como vimos ao início desse texto é defendido por alguns pensadores - lembrando-nos que ainda vivemos sob o regime da escrita, mas, reconhece sua incomensurável propagação, que, ainda que banalizante, não nos permite negar que estejamos absolutamente rodeados por elas. As imagens de fato são cada vez mais abundantes, diversificadas e intercambiáveis. Eu, e novamente, com a liberdade de me colocar em primeira pessoa no texto, nascida nos anos 1990 posso, por exemplo, visitar visualmente e por muitas vezes, virtualmente, uma Europa nórdica, caminhar pelos corredores do Museu Du Louvre ou encarar um quadro de Francisco Goya no Museu do Prado em Madrid sem nenhuma dificuldade. Dessa forma, as imagens viajam no tempo, por um lado, e por outro, nesse novo contexto digital que permite o tráfego de imagens de boa qualidade, a pesquisa e o ensino ganham uma grande aliada.

Mas, nesse contexto, é importante distinguir ver de olhar. Ver, nos informa Aumont (1993), é um fenômeno físico, é o perceber através da visão. Já o olhar, é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão, é a dimensão humana dela. Ainda, segundo Aumont (1993, p. 40), “[...] se a imagem é arbitrária, inventada, plenamente cultural, sua visão (ao contrário) é quase imediata”. Isto pode ser assim afirmado porque os estudos interculturais da percepção visual demonstraram que ainda que existam indivíduos que nunca passaram por esse processo, perceber objetos figurados em uma imagem é uma capacidade inata ao ser humano - desde que lhes proporcionem os meios de empregarem tal capacidade e lhes for explicado o que é uma imagem. Percepção é diferente de interpretação, pois a percepção é um processo próprio à espécie humana, e a

interpretação conta com fatores externos e internos, e é absolutamente determinada por fatores socioculturais. A interpretação decorre de valores já sejam morais, espirituais, éticos ou estéticos, por exemplo. Já o olho, é o mesmo mecanismo usado por todos, e não pode ser subestimado: o olho simplesmente captura, vê, sem analisar, sem avaliar, sem julgar.

Denominamos espectador, no contexto dessa pesquisa, aquele que vê, e conseqüentemente, olha, portanto, assimila, avalia e pondera sobre aquilo visto. Cabe aqui dar uma atenção maior para esse sujeito que não é de simples definição, já que muitas especificações intervêm nessa relação que ele estabelece com a imagem. Além da capacidade perceptiva citada acima, outras habilidades, como também já foi dito, se unem para que esse sujeito seja capaz de olhar e interpretar uma imagem: os afetos, as crenças, que são modeladas através da vinculação a uma religião, a história, a classe social no qual está inserido, a época em que vive, e a cultura com a qual convive e é partícipe.

Muitas questões permeiam o porquê de se olhar uma imagem, mas é inegável a vinculação da imagem com o campo do domínio simbólico, e isto a faz estar em uma situação de mediação entre o espectador e a realidade. De acordo com Rudolf Arnheim (1996), existem três valores na imagem na sua relação com o real. O primeiro é o valor da representação, representando as coisas concretas, com um nível de abstração inferior ao das próprias imagens. O segundo valor é o símbolo, a partir do qual a imagem representa as coisas abstratas, superior ao nível de abstração das próprias imagens. E o terceiro valor é o do signo, cuja representação são de caracteres que não são refletidos através da imagem. Exemplo: placas de sinalização.

Pierre Bordieu (2001, p. 9) acerca do poder simbólico, nos diz que ele “[...] é um poder de construção de realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica<sup>18</sup>: O sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que David Émile Durkheim chama conformismo lógico<sup>19</sup>”. Os símbolos são responsáveis pela integração social, enquanto instrumento de conhecimento e comunicação, pois eles partem de um *consensus* acerca de um mundo social dentro de uma sociedade, e isto contribui para a reprodução da ordem social.

---

<sup>18</sup> Ramo da filosofia que se ocupa do estudo do conhecimento. É a reflexão em torno da origem, natureza e limites do ato cognitivo.

<sup>19</sup> Nas palavras de Pierre Bordieu, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (BORDIEU, p. 9, 2001).

## 1.4 Imagem histórica. Temporalidades

Peter Burke, que como anunciamos antes, é um autor basilar para o desenvolvimento desta dissertação, assegura que a imagem é uma evidência histórica. Com isso, o autor reconhece a importância da imagem para as potenciais pesquisas no âmbito da História das mentalidades, da vida cotidiana, da cultura material e do corpo. Assumir a imagem como evidência histórica está longe de assegurar que ela não dê margem para dúvidas - e sobre isso já refletimos anteriormente neste texto - mas sim permite atestar que a imagem esteve e está ali para advertir usuários em potencial a respeito de possíveis perigos (BURKE, 2004, p.11). Sem deixar de ressaltar a complexidade da linguagem visual, Peter descreve e avalia os métodos pelos quais historiadores de arte têm se dedicado a usá-la como fonte de estudo e recurso didático-pedagógico. Desta forma, corroborando nosso problema de pesquisa, afirma este autor que é imprescindível saber que usar a imagem com esta função demanda a escolha e execução de um método. Nesta pesquisa isso será feito considerando a imagem sob o ângulo da significação, portanto, sob a luz da sua recepção enquanto dispositivo sociocultural, impregnado de ideologias, e recebido por um interlocutor da mesma forma, influenciado pelo contexto sociocultural no qual está inserido. Sobre estudar a imagem, Burke nos diz que:

Trazem-nos o que podemos ter conhecido, mas não havíamos levado tão a sério antes. Em resumo, imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem, nos coloca “face a face com a história”. O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-nos testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas (BURKE, 2004, p. 17).

A “invisibilidade do visual” é uma das questões levantadas em ‘Testemunha ocular’, livro anteriormente citado de Peter Burke (2004). E, segundo ele, essa invisibilidade do visual decorre do fato de que muitos historiadores ainda hoje não reconhecem as qualidades da imagem enquanto testemunho e documento, e nem sempre conhecem métodos e metodologias adequadas a elas, não sabendo de que forma as usar em seus estudos, pesquisas e ensino. Se considerarmos que a imagem é uma das formas de expressão e de registro mais antigas feitas pelos homens (lembramos da Caverna de Lascaux, Altamira e outras inclusive mais antigas que estão sendo

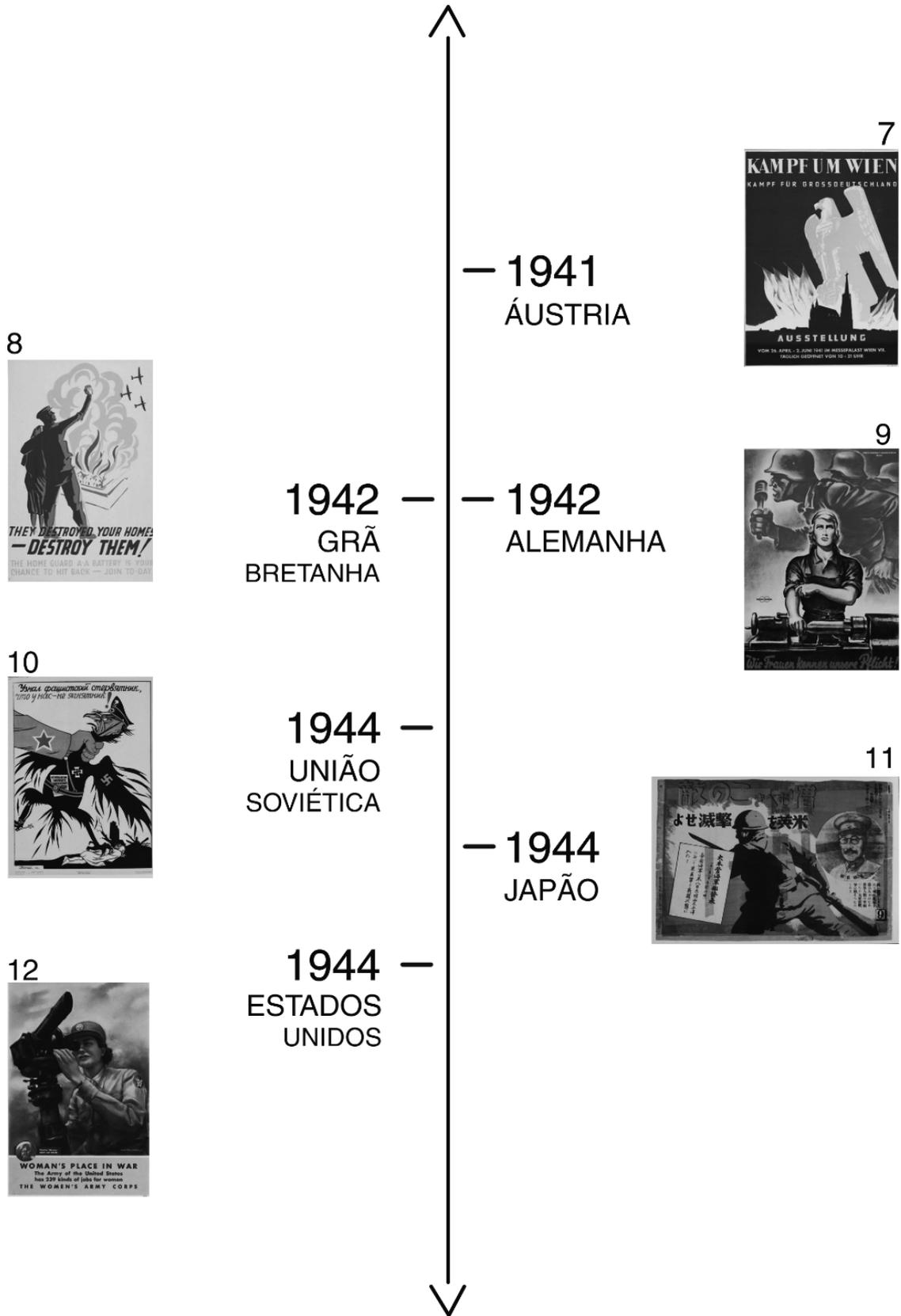
encontradas recentemente<sup>20</sup>), temos que admitir que ainda as usamos e as estudamos com um certo receio e por consequência, com limitações que não temos quando utilizamos textos da Roma antiga, ou documentos textuais.

A escolha de usar cartazes da Segunda Guerra Mundial, tal como enunciamos anteriormente, se justifica tanto pela diversidade de signos preponderantes no período em que foram concebidos, o que colabora para a análise imagética, quanto pela ótica de estratégias de manipulação, instrução, e poder de persuasão delas, sobre as populações. Estes pôsteres (Gráfico 1, página 43) obtiveram o poder de alcançar a todas as camadas da população, sendo assim, foram usados de forma a desempenhar um papel muito importante dentro da sociedade: ditar condutas, incitar juízos de valor e educar uma população sob o olhar do grupo dominador do momento. Dito isto, passamos para as considerações acerca dos contextos em que tratamos nesta pesquisa.

---

<sup>20</sup> Notícia de novembro de 2018, veiculada no jornal '*La Vanguardia*', da Espanha, informa a descoberta daquela que é a partir de então a pintura figurativa mais antiga da humanidade. Disponível em: [encurtador.com.br/efvGW](http://encurtador.com.br/efvGW). Acesso em: 01 fev. 2019.

Gráfico 1 – Relação dos cartazes da Segunda Guerra Mundial analisados na pesquisa



Fonte: Compilação da autora

Referências das imagens do Gráfico 1:

Imagem 7 – Artista desconhecido. Kampf Um Wien Ausstellung. Litografia, Áustria, 1941

Imagem 8 – Paxton Chadwick. They Destroy Your Homes – Destroy Them. Impressão colorida, Grã-Bretanha, 1942

Imagem 9 – Bernhard Morocutti. WirFrauenFennenUnserePflicht! Fotolitografia, Viena, 1942

Imagem 10 – Viktor Nikolaevich Deni. The Fascist Crow Has Discovered, That To Us - He Is No Eagle! Litografia, União Soviética, 1944

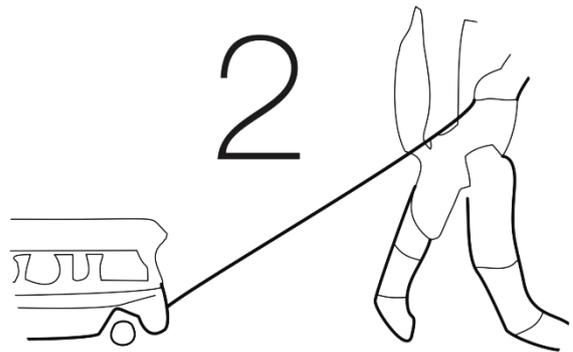
Imagem 11 – Artista desconhecido. Hate The Enemy Annihilate America And Britain. Litografia colorida, Japão, 1944

Imagem 12 – Irving Cooper. Woman's Place In War. Fotolitografia, Estados Unidos da América, 1944

Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.vam.ac.uk>. Acesso em: 17 set. 2019.



## 2 UM CONTEXTO

### 2.1 O que pode aportar a análise do estudo dos cartazes do período entre guerras à pesquisa e ao ensino de História

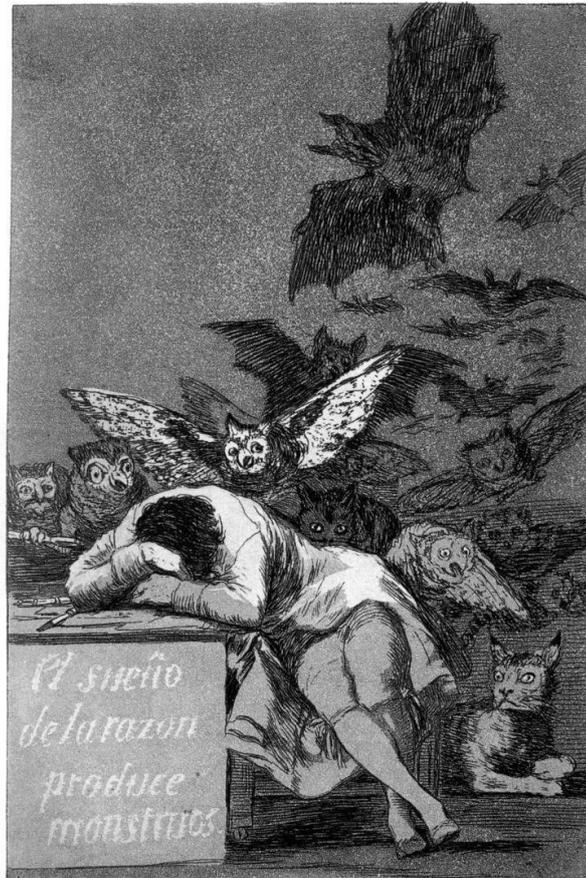
Iniciamos este capítulo com uma reprodução da obra intitulada *O sono da razão* (Imagem 13) produz monstros, de Francisco Goya, artista espanhol contestador, a qual acreditamos, neste contexto, se encaixar à inquieta ação de pesquisar e fazer pesquisa. O despertar da ausência de conhecimento nos fala sobre as possibilidades que esta pesquisa pode oferecer sobre o uso da imagem como potente fonte histórica pressagia.

Porém, antes de adentrarmos as reflexões propostas neste capítulo, entendemos que devemos definir os significados de língua, linguística e linguagem, já que estas palavras serão definidoras para o enfoque e compreensão das mesmas. Segundo o linguista Mário Perini, a língua é "[...] um sistema programado em nosso cérebro que, essencialmente, estabelece uma relação entre os esquemas mentais que formam nossa compreensão do mundo e um código que os representa de maneira perceptível aos sentidos" (PERINI, 2010, p. 1). Já a linguagem é um sistema de comunicação da qual a

língua faz parte como uma das maneiras de comunicação humana externa. Portanto, a linguagem é um dos instrumentos fundamentais das diversas manifestações de comunicação humana. E por fim, a linguística "[...] é o estudo dos códigos usados pelas pessoas para se comunicarem, e da capacidade inata que nos permite levar a efeito essa atividade" (PERINI, 2010, p. 5). Se concordamos com estas definições podemos dizer que a imagem é uma das manifestações da linguagem humana. Donis A. Dondis, uma importante especialista no campo da imagem entende e afirma que os objetivos da linguagem visual são:

[...] os mesmos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita: construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas, e não apenas àquelas que foram especialmente treinadas, como o projetista, o artista, o artesão e o esteta. a. É um corpo de dados constituído de partes, um grupo de unidades determinadas por outras unidades, cujo significado, em conjunto, é uma função do significado das partes (DONDIS, 2001, p. 11).

Imagem 13 – Francisco Goya. El sueño de larazón produce monstruos. Placa 43 de Los Caprichos, Gravura à mão colorida, água-tinta e gravura 21.4 x 15 cm (imp.), 1799



Fonte: *Lacma Collection Online* <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Disponível em: <http://abre.ai/8Uk>. Acesso em: 17 set. 2019.

Retornemos então a obra de Goya, que aqui é um bom exemplo da contextualização de determinada época, de forma simbólica. A obra questiona a então ignorância espanhola proporcionada pelas práticas pré-iluministas, ainda populares na Espanha do final século XVII, início do XVIII (um poderoso clero, casamentos arranjados, superstições etc). Goya, usa a série “*Los caprichos*” para criticar a sociedade espanhola contemporânea. A obra pode ser vista como um manifesto do artista sobre os erros, as loucuras, os preconceitos e as mentiras vulgares autorizadas pelo costume, ignorância ou interesse de uma sociedade e época. Na imagem, o artista está debruçado sob a mesa, e é assediado por criaturas, que na tradição espanhola são associadas ao mistério e o mal. Goya acreditava que a imaginação nunca deveria ser completamente renunciada em favor da racionalidade estrita. Para ele, a arte era a filha da razão, em combinação com a imaginação.

Observemos algumas considerações de Jean-Claude Chevalier sobre a linguística e a História, conceitos os quais este pensador assegura estarem inseridos em um jogo contemporâneo de comparações interdisciplinares. Sobre algumas dúvidas a serem analisadas acerca da vasta capacidade de interpretação da língua, Chevalier (LE GOFF; NORA, 1974, p. 85), por exemplo, afirma que não são só os esquemas sintáticos que permitem que a linguagem se torne complexa, mas que o “problema” é a “variedade de pontos de vista, de táticas de abordagem, que levam a pensar que se tem razão de ser conquistador e que nenhum mecanismo escapará à conquista”. Outro apontamento de Jean-Claude, remonta a Noam Chomsky, que segundo este autor, na América, foi o responsável por releituras de textos do século XVII e XVIII, e também aos europeus Gaston Bachelard, Michel Foucault e Louis Althusser, em suas pesquisas nesse sentido, desenvolvidas na França. Ainda sobre a complexidade da reflexão sobre a língua, Chevalier diz que ela se situa em dois níveis interdependentes, através de uma relação mútua:

[...] uma reflexão sobre um objeto que funciona, a língua, que se desenvolve diante do observador - ou que o observador desenvolve - e apresenta regularidades que podem ser formalizadas; e outra sobre a utilização desse objeto pelos homens, utilização indicadora de um funcionamento do homem e da sociedade (aspecto metafísico). O discurso mantido sobre toda realização linguística aparece então como um lugar privilegiado onde se revela a maneira pela qual uma sociedade se representa através de suas representações, lugar particularmente importante quando se trata de um momento de ruptura (LE GOFF; NORA, 1974, p.86).

Após este breve enunciado de Jean-Claude, que nos permite reflexionar sobre os desafios de se entender que as nossas pesquisas e encontros contextuais devem acompanhar os processos de transformações do homem e do mundo, avaliamos ser

relevante apresentar algumas compreensões de Selva Guimarães sobre a transdisciplinaridade e transversalidade na didática e no ensino de história. Sobre a necessidade de se discutir o recurso à outras fontes de informação na educação, já é reconhecido nos distintos âmbitos de ensino, que a exploração de diferentes bases de consulta pode ajudar no desenvolvimento mais amplo e pleno do educando, através das suas múltiplas dimensões, sejam elas cognitivas, sociais, políticas, afetivas, éticas e estéticas, segundo Selva Guimarães (2013, p. 161).

Diversos foram os fatores que levaram educadores e pesquisadores do ensino a investigarem novas abordagens e táticas de aprendizado em seus ofícios, entre eles estão as mudanças sociais, políticas e econômicas ocorridas durante os séculos XX e XXI que culminaram em um novo posicionamento da escola perante as novas gerações. Através da globalização, mudanças como a jornada de trabalho e as reformulações no papel formativo de agentes como a igreja, movimentos sociais e culturais e, ainda, o avanço tecnológico, foram alguns dos fatores que provocaram este novo posicionamento da escola perante o estudante. Com o avanço das tecnologias da informação a partir do anos noventa do século vinte, por exemplo, a internet e as redes sociais conectaram pessoas, mundos e possibilidades, e é neste contexto de transformações cada vez mais rápidas e simultâneas que se exige que o professor e pesquisador considere novos panoramas dentro do ensino e pesquisa, para que, não somente se proporcione novas experiências de ensino-aprendizagem, mas também se debata sobre estas novas formas de relações entre sujeitos, saberes e práticas. E sobre o ensinar História, Selva diz que é:

[...] estabelecer relações interativas que possibilitem ao educando elaborar representações sobre os saberes, objetos do ensino e da aprendizagem. O ensino se articula em torno dos alunos e dos conhecimentos, e as aprendizagens dependem desse conjunto de interações. Assim, como nós sabemos, ensino e aprendizagem fazem parte de um processo de construção de diversos significados, orientado para a progressiva autonomia do aluno. Logo, o resultado do processo educacional é diferente em cada pessoa (educando), pois é diferente a significação, a interpretação que cada um faz da realidade, do conhecimento, tem características únicas e pessoais, juntamente com os elementos compartilhados com os outros (GUIMARÃES, 2013, p. 166-167).

Com isso, podemos considerar que esta constituição acontece nos indivíduos enquanto alunos e, por que não, enquanto pesquisadores que estão em busca de novos métodos e fontes de estudo em suas pesquisas. O professor também é aluno quando se encontra em busca da continuidade da conformação do seu saber.

Precisamos, contudo, assegurar que a busca pela interdisciplinaridade não é necessariamente a fórmula para a solução de todas as disfunções que podem ocorrer no

ensino. Porém, sabemos que ela proporciona uma amplitude de perspectivas, bem como a articulação entre diferentes áreas do conhecimento, com isso, acarretando em relações fundamentais de complementaridade que de outra maneira não seriam possíveis, favorecendo os sujeitos em uma aprendizagem com postura diversificada e crítica diante do mundo, dos seres, do conhecimento e do ensino. Ela nada mais é que uma possibilidade de apresentar para o estudante eo professor, uma formação que valorize as múltiplas inter-relações, experiências, temporalidades e memórias, conforme salienta Selva Guimarães (2013, p. 174). Assim, o objetivo da pesquisa e do ensino de História em complementaridade com outras disciplinas, visa reconstruir, explicar e compreender seu objeto: a história real, segundo Edward Palmer Thompson (1987, p. 57).

O conhecimento histórico construído através da História tem por finalidade observar e fazer articulações sobre o real movimento e as ações humanas na sociedade, isto é, a experiência do indivíduo. Selva assegura que:

Uma vez que esse movimento é contraditório, ele evidencia manifestações contraditórias. O real chega até nós - professores, pesquisadores, alunos - por meio de evidências (incompletas, parciais): registros, documentos, manifestações variadas, objetos, obras de arte, vestígios diversos etc (GUIMARÃES, 2013, p. 206).

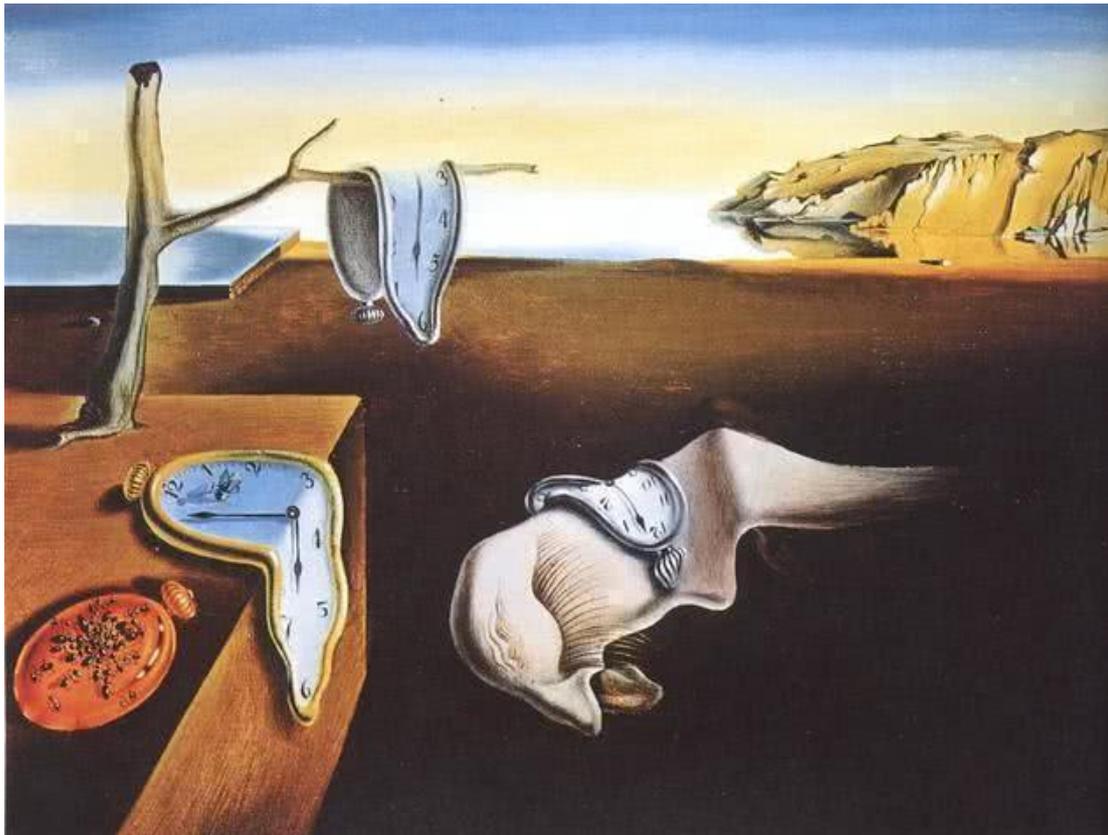
O conhecimento histórico então, se realiza na efetivação do diálogo sobre os conceitos teóricos, os diversos saberes e as plurais evidências, ainda que provisórios, incompletos e seletivos. E, apesar de parciais e seletivos, são eles que nos ajudam a conhecer quem somos, como chegamos até aqui, e as formas de manifestação humana que nos permitem entender os processos sociais. O uso de diferentes fontes de consulta e linguagens na constituição do conhecimento histórico, nada mais é que parte do processo para se compreender o real histórico. Pesquisadores, professores e alunos são os sujeitos da ação pedagógica e transformadora que através da investigação, inquietação e relações críticas, arquitetam a História e o saber.

No que tange a educação brasileira e a realidade escolar encontramos alguns professores que ainda discriminam duas ações complementares: ensino e pesquisa. Afirmam estes que a pesquisa só ocorre no ensino superior, e em parte, é verdade, dado que nas escolas brasileiras predomina a educação bancária e informativa. A própria universidade mantém certa dicotomia entre bacharelado e licenciatura, reservando a pesquisa ao primeiro, como se professores não investigassem. O tempo que a pesquisa demanda é outro fator que coloca os professores diante de uma negativa à pesquisa, pois como já delimitamos anteriormente, a educação brasileira e a sua realidade é falha especialmente na sobrecarga de trabalho dos docentes, com isso a falta de tempo muitas vezes dizima iniciativas no campo da pesquisa.

Os relógios de Salvador Dali (Imagem 14), expoente da pintura surrealista espanhola, que aqui apresentamos, representam este tempo que passa de forma diferente para os indivíduos.

De modo geral, podemos supor que os professores, diante de suas realidades - e conforme Selva Guimarães salienta (2013, p. 208), se sentem desmotivados ante as exigências que a escola demanda hoje. A série de “competências e habilidades”, saberes e o envolvimento pessoal que os professores enfrentam é desgastante quando não inseridos em escolas que reconhecem e facilitam a pesquisa em sala de aula. Entretanto, ainda que tenhamos conhecimento destes problemas, reiteramos a importância da iniciação à pesquisa neste âmbito, tanto para os docentes como para os educandos, e lembramos que instigar a curiosidade por meio de indagações ao invés de aulas bancárias já por si, é um início à pesquisa.

Imagem 14 – Salvador Dali. The Persistence of Memory. Óleo sobre tela, 24 x 23 cm, 1931



Fonte: MoMA online<sup>23</sup>

A prática para a realização, já seja na pesquisa ou na docência, da utilização das chamadas “novas fontes”, demanda do professor uma relação dinâmica com o conhecimento e, em consequência, estimula ao aluno à experiência de correlação entre

<sup>23</sup>Disponível em: <https://www.moma.org>. Acesso em: 16 set. 2019.

assuntos diversos. A partir do até aqui enunciado, iremos indicar de forma objetiva alguns primeiros passos que consideramos importantes para se pensar na criação de propostas para o uso destas novas e transdisciplinares fontes.

Segundo Selva (GUIMARÃES, 2013, p. 209), para se dar início à quaisquer prática pedagógica, obrigatoriamente, antes de qualquer outra ação deve-se: elaborar e definir o projeto político-pedagógico; desenvolver uma participação ativa do trabalho de organização curricular; enunciar as mudanças de concepção do chamado processo de transposição didática dos conteúdos empreendidos pelos professores em aula; definir a especificidade da disciplina e seus objetivos dentro do ensino de História concomitantemente com os documentos que serão analisados e por fim, produzir uma reflexão sobre as mudanças metodológicas possíveis no seu ambiente de estudo, dentro das suas realidades.

Dito isto, na medida que estes projetos de pesquisa em História têm uma característica socializadora - pois se amparam em um posicionamento de uma produção coletiva - deve-se ter consciência de que o aluno exercerá um papel ativo no mesmo. Ele, o estudante, edificará de fato junto ao professor - que é sobretudo o articulador das atividades; discutirá, participará, buscará informações, e o mais interessante: terá a possibilidade de construir, recriar, modificar ou alterar as suas concepções. O professor e o historiador também passam por esse processo enquanto pesquisadores. Os seus papéis se fundem em uma ação que busca que a aprendizagem se dê de forma contínua, ativa e questionadora (GUIMARÃES, 2013, p. 211). O professor transmite algo ao aluno, e o pesquisador transmite algo ao leitor, que em muitos casos, se compara àquele indivíduo que busca se informar, aprender e apreender. Não podemos esquecer que a ação da pesquisa tem por objetivo a descoberta de novos conhecimentos que serão repassados para outras pessoas.

Projetos que se desenvolvem amparados na pesquisa e investigação conciliam ação e conhecimento, e no ensino de História:

[...] possibilita a reconciliação da história vivida com a história/conhecimento, a partir de uma relação ativa entre os tempos presente e passado, entre espaços próximos e distantes, num movimento dialético. Isso possibilita o rompimento com os maniqueísmos tão comuns nas aulas de História (bom/mau, vencido/vencedor), com a fragmentação, com o mecanismo, com a linearidade, e evita as armadilhas do anacronismo tão recorrentes (GUIMARÃES, 2013, p. 214).

Produzir conhecimento e informação transcende à repetição e memorização de conteúdos já conhecidos e consolidados. Produzir conhecimento exige revisões, atualizações e inclusões de novos dados. Dessa maneira, a desconstrução anda lado a

lado da construção. Harmonia Rosales<sup>24</sup>, por exemplo, uma artista cubana contemporânea, é um poderoso exemplo de como é possível "contestar o contexto" de obras de arte feitas por homens brancos, e, como consequência de suas ações, produzir conhecimento. Obras (Imagem 15) e ações como as de Rosales são potentes porque são dispositivos teórico-práticos capazes - no caso específico de seus trabalhos - de instaurar debates sobre questões de gênero, de representatividade social, posicionamentos interpessoais, culturais, referências coletivas, e tantos outros que a imagem permite. Anna Mae Barbosa, citada no capítulo anterior, quando propõe uma cultura visual incluyente, afirma que ela deve ser "interterritorial do ponto de vista das teorias e plural na prática" (BARBOSA, 2011, p. 294). Esta linha do ensino de História, no nosso ponto de vista, parece incluir as diversas realidades, verdades e inverdades da História, de maneira mais abrangente e menos fragmentada.

Imagem 15 – Harmonia Rosales. Birth of Oshun, 2017. Inspirada em O Nascimento de Vênus (1484–1486), de Botticelli



Fonte: Harmonia Rosales Online<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Harmonia é uma artista de origem afro-cubana, nascida em Chicago, nos Estados Unidos. Ela trabalha com recriações de obras clássicas, contestando o protagonismo de personagens em sua maioria, brancos. Harmonia troca os indivíduos oficiais das obras por fortes representações de pessoas negras.

<sup>25</sup> Disponível em: [www.harmoniarosales.com](http://www.harmoniarosales.com). Acesso em: 16 set. 2019.

O conhecimento histórico, então, como vimos, pode ser abordado por meio de várias fontes e linguagens (GUIMARÃES, 2013, p. 257), e as imagens se constituem em fontes extraordinárias neste processo, em que pese a sua natureza complexa e por decorrência, intrincada abordagem. Porém, tal como afirma Burke (2004, p. 43), elas não foram criadas, pelo menos em grande maioria, por historiadores, elas foram concebidas por criadores que tinham suas próprias preocupações e mensagens. Como desvendar seus sentidos e interpretá-las então?

As imagens são históricas, segundo Ana Maria Mauad (1996), e evidências segundo Peter Burke (2004). Selva Guimarães irá descrever algumas das possibilidades do uso da imagem enquanto instrumento de ensino e pesquisa. É unanimidade entre os estudiosos da área da História e Imagem, como Eduardo França Paiva, Ana Maria Maud, Peter Burke e outros, que o seu uso na pesquisa e ensino de História abrem novas perspectivas e leituras expressivas e estéticas, contudo, enquanto produtos intencionais, como já antecipado no capítulo anterior, são articulados a interesses diversos e documentam historicamente a uma realidade.

A imagem fotográfica, por exemplo, disseminada como o real, seleciona, corta e recorta ações, projeta ângulos, cores. Nesta seleção impregnada do olhar do fotógrafo e ou por quem encomendou estas cenas - ou, em alguns casos, mais precisamente por ambos -, encontramos o seu poder. Ter a consciência destas lacunas e passá-las para os alunos é enriquecedor, discutir o que faz dela um registro, daquela determinada forma ou outra, pode despertar um segundo olhar. É importante neste caso, não olhar apenas para o registro, e é aí que se dá a pesquisa, pois será ela que poderá descortinar o contexto histórico, social, cultural e econômico. Segundo Selva “[...] é importante que o aluno conheça o autor, sua vida, sua história e o contexto da produção; inclusive, se for possível, informações técnicas” (GUIMARÃES, 2013, p. 355). O historiador expande sua pesquisa sobre a imagem, e o professor enquanto pesquisador produz a mesma ação.

Jô Oliveira e Lucília Garcez (2002), irão determinar algumas das habilidades a serem desenvolvidas para a reflexão e a interpretação da arte em geral. A primeira é a observação ativa, e esta precisa ser desenvolvida, pois constrói-se na ação propriamente dita, aqui, a estimulação é de extrema importância. A segunda habilidade é a memória visual, a qual permite que nós possamos observar, guardar e associar com outras memórias. A última habilidade está dentro da análise e crítica, que não acontece sem as duas primeiras ações. E, decompor as partes, de acordo com uma metodologia estabelecida lá atrás, dentro do projeto que foi determinado e dos objetivos, tanto do professor quanto do pesquisador historiador, deve ser o objetivo da análise que aqui endossamos ao viés semiótico. Selva diz que “[...] essa análise nos conduzirá a síntese, que nada mais é que a essência da nossa observação, ou seja, é a conclusão sobre a

experiência interpretativa, resultante da interação, do diálogo com outros saberes e sujeitos” (GUIMARÃES, 2013, p. 356).

A comparação é recorrente em livros didáticos e pesquisas e pode ocorrer através de diversos recursos e com objetivos diferentes, em suma, para estabelecer que existiram e existem várias interpretações, olhares, e sujeitos naquele contexto e época. A observação de representações de outras épocas, antigas e atuais, de fotografias, pinturas, gravuras, cartazes e outras peças visuais, pode auxiliar no entendimento de que imagens são representações e têm significados diversos. Jean Baptiste Debret e suas obras (Imagem 16), por exemplo, são citados em livros didáticos e pesquisas sobre o Brasil colônia, e os debates proporcionados por estas obras permitem discussões sobre as estruturas sociais, econômicas e culturais atuais deste contexto histórico desde que o professor historiador, e sobretudo, os estudantes e leitores, não sejam passivos diante da História e, como já enunciado anteriormente, se permitam e tenham condições e métodos para decifrar ou interpretar uma imagem para além das aparências.

Imagem 16 – Jean Baptiste Debret. O jantar. litografia aquarelada à mão. 1834-1839



Fonte: Itaú Cultural Online<sup>26</sup>

<sup>26</sup>Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 17 set. 2019.

Imagem 17 – Cheerful black waiter serving restaurant guests at table. Focus on the man



Fonte: Shutterstock<sup>27</sup>.

A importância da comparação, neste caso, de duas imagens de tempos históricos tão distantes, se dá através das inquirições que podemos visualizar quando a colocamos lado a lado. As estruturas sociais repetem padrões que só podem ser rompidos através do olhar crítico capaz de reconhecer preconceitos e questionar de onde surgiram e quais foram suas motivações. A fotografia (Imagem 17) é uma imagem de banco de dados, arquivada por diversos usuários do *Shutterstock*<sup>28</sup>, e a síntese da legenda da foto nos fala tanto sobre padrões que persistem ao tempo, quanto a própria imagem. Ao valorizar o estado de “alegria” e “boa disposição” e a identificação do garçom como “preto” na legenda, percebemos a constante associação entre comportamentos positivos e trabalhos de servidão, e a anexação da etnia do indivíduo para sua descrição de garçom confirma que as sociedades mantêm uma hierarquia étnica, além de toda a problematização em volta do lugar do negro na sociedade, e a construção de desigualdade entre os trabalhos e trabalhadores. Na foto, o negro é quem serve, e os brancos, os que desfrutam do serviço. Mais uma vez ressaltamos aqui que nenhuma imagem é neutra, uma das razões pelas quais temos que decifrá-la com mais cuidado, aprofundamento e de forma a nos fazer entender as ações e relações do homem no mundo. É educando o nosso olhar por meio de conhecimentos mais especializados no campo da imagem que poderemos decodificar as significações contidas nelas.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://abre.ai/8VH>. Acesso em: 17 set. 2019.

<sup>28</sup> Empresa de banco de dados digital, com arquivos de vetores, ilustrações e fotografias. Fundada em 2003, a empresa tem sede em Nova York, Estados Unidos.

## 2.2 A imagem e a pesquisa

Peter Burke (2004) salienta a importância das imagens para os historiadores como forma de evidência histórica, e sugere que estes devem utilizá-la junto a algum método que permita a "crítica das fontes", assim como tem sido feito historicamente com textos e documentos textuais, interrogando e indagando o que ele chama de "testemunhos". Testemunha ocular faz referência a um indivíduo que só poderia ter visto a cena de "[...] um ponto específico num dado momento" (BURKE, 2004, p. 18). Ou seja, o autor trabalha os conceitos de evidência e prova enquanto evidências a serem interrogadas por métodos de "crítica das fontes".

O problema central da imagem enquanto linguagem que pode ser usada de forma a produzir conhecimento através da pesquisa e ensino, é de que ela é um testemunho mudo. Para Burke, alguns historiadores ignoram o fato de que algumas destas imagens representam mensagens próprias, e acabam por "[...] ler nas entrelinhas" suas significações, e com isso, "[...] acabam por aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando" (BURKE, 2004, p. 18). Como resposta para não se deixar cair dentro das fragilidades das imagens, Peter propõe e endossa o uso da crítica da fonte, da mesma forma que foi feito com o texto. Três propostas são expressas pelo autor, a primeira é sob o ponto de vista da psicanálise, a segunda - que é a que propomos aqui - é o enfoque do estruturalismo ou semiótica e os enfoques da história social da arte. Burke os apresenta como "enfoques", e não como "métodos" pois eles representam novos interesses e perspectivas, mais do que novos procedimentos. Apesar de considerar a semiótica enquanto o enfoque que mais se encaixa no termo método.

Para Peter Burke, duas das formulações que a semiótica proporciona, são especialmente importantes para o estudo da História:

A primeira é a de que tanto um texto, quanto uma imagem, podem ser vistos como um sistema de signos, o que implica considerar os elementos da imagem como "não miméticos", segundo estudos do historiador de arte norte-americano Meyer Schapiro. Essa formulação passa a permitir que se desvie "[...] a atenção da relação do trabalho em questão para a realidade externa que ele parece representar" (BURKE, 2004, p. 217), ou seja, o autor considera e reconhece o seu contexto social, bem como os elementos passíveis de serem codificados ou interpretados:

[...] olhar uma imagem ou um texto desta forma significa focalizar a atenção na organização interna do trabalho, mais precisamente nas oposições binárias entre suas partes ou as várias maneiras pelas quais

os elementos podem ecoar ou inverter um ao outro (BURKE, 2004, p. 2017).

A segunda importante formulação é de que o sistema de signos é apreendido como um subsistema de um todo maior. Este todo é a linguagem a partir da qual os falantes individuais fazem suas escolhas dentro de seu repertório sociocultural. Desta forma, para o autor, olhar as imagens com este viés significa estimular a sensibilidade e a razão ao exercício de oposições ou inversões, e também permitir que se faça associações entre um signo e outro. A preocupação com a seleção deve ser um processo importante nas escolhas daqueles que se permitem trabalhar com a imagem: escolher o “não escolhido” pode revelar novos olhares. A semiótica permite através destas associações enfatizadas por Burke, desvendar histórias que ainda não foram contadas, paralelas, e enfatizar oposições formais (BURKE, 2004, p. 221).

É importante aqui lembrar que não consideramos a semiótica enquanto o único enfoque correto, ou mesmo como verdade inquestionável, mas sim como um campo de possibilidades e uma estrutura que permite desvelar, associar, questionar, e correlacionar autor e receptor de forma argumentativa e crítica na pesquisa e ensino de História, pois toda a imagem é polissêmica e ambígua, Roland Barthes (1990). Burke (2004) afirma ainda que a semiótica carrega o contrário da fraqueza estruturalista, que presumia que as imagens tinham apenas um enfoque, e que as ambiguidades não existiam, os pós-estruturalistas por sua vez - tendência a qual Burke está filiado -, têm a presunção de que qualquer significado é tão válido como qualquer outro.

Quando o autor denomina seu livro de “testemunha ocular”, ele assume uma posição de espectador diante das imagens, e esta posição, como já foi dito anteriormente aqui, é a do questionamento, pois a imagem é uma testemunha das maneiras de ver e pensar do passado mas que precisa ser vasculhada, decomposta, reconstruída a partir de novas informações e relações. Ao invés de cair em extremismos, como os positivistas que acreditavam que as imagens eram espelhos do real, e os céticos e estruturalistas que não eram, deveríamos escolher percorrer uma terceira via. Optar por esta via não é caminhar em um meio termo entre os extremismos, e sim evitar alternativas simples, “[...] trazendo para a discussão a crítica mais pertinaz da prática histórica tradicional e reformulando as regras do método histórico para dar conta desta crítica” (BURKE, 2004, p. 233). Ao inverso de descrever imagens como confiáveis ou não, os adeptos desta terceira via como o próprio Burke, se preocupam em atestar os graus e formas de confiabilidade da imagem para os mais diversos propósitos.

Em outras palavras, o testemunho sobre o passado oferecido pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. É verdade que, especialmente no

caso da história dos acontecimentos, elas frequentemente dizem aos historiadores que conhecem os documentos algo que essencialmente eles já sabiam. Entretanto, mesmo nestes casos, as imagens têm algo a acrescentar. Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos, o caso da economia informal, por exemplo, ou do ponto de vista das de baixo, ou as mudanças na sensibilidade (BURKE, 2004, p. 233).

Dito isto, com a devida prudência, podemos estabelecer quatro questões importantes no processo de interpretação da imagem:

- Primeira: hoje as imagens proporcionam “visões contemporâneas daquele mundo anterior”, ou seja, elas permitem tomar conhecimento, por exemplo, da “[...] visão masculina das mulheres, a da classe média sobre os camponeses, a visão dos civis da guerra, e assim por diante” (BURKE, 2004, p. 236). Os historiadores não podem esquecer as tendências que os produtores dessas imagens idealizavam;

- Segunda: o que as imagens testemunham precisa ser colocado nos vários contextos (culturais, políticos, materiais e etc), incluindo as convenções artísticas, tempo e lugar, os interesses dos artistas e patrocinadores (eventuais), e a função pretendida da imagem;

- Terceira: imagens, no plural, oferecem um “[...] testemunho mais confiável do que imagens individuais” (BURKE, 2004, p. 237), já seja quando o historiador olha para todas as imagens em lugares e épocas diferentes, já seja quando observa as mudanças ao longo do tempo;

- E quarta, o historiador precisa ser esse sujeito que lê nas “entrelinhas”, que percebe pequenos detalhes que podem ser significativos e suas ausências. Não falar certas coisas, também é uma forma de falar sobre outras.

## 2.3 O século XX

Para muitos autores o século XX foi um período de grandes mudanças materiais e intelectuais responsáveis por moldarem inclusive alguns dos pensamentos, hábitos, e a vida do ser humano no século que hoje vivemos. Claro que em todos os períodos da história humana alterações também significativas ocorreram e não param de acontecer, porém, o século XX, além da consolidação da industrialização e da inauguração dos sistemas de produção e comunicação cibernéticos comportou - de maneira contraditória a todos os avanços materiais e conceituais - dentre outros eventos, duas grandes guerras mundiais, e, o impacto destes eventos trágicos culminou em diversas pesquisas sobre os modos de ver e agir do homem. Estas duas grandes guerras ainda suscitam questões a

serem exploradas, pois o olhar não para de rever e revisitar o passado. Dito isto, o propósito de Eric Hobsbawm enquanto pesquisador deste tema é esclarecedor para esta pesquisa quanto a indagação que fazemos sobre o porquê ainda falamos tanto sobre acontecimentos históricos do século XX.

Trata-se de comentar, ampliar (e corrigir) nossas próprias memórias. E falamos como homens e mulheres de determinado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua história como atores de seus dramas - por mais insignificantes que sejam nossos papéis -, como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais. Somos parte deste século. Ele é parte de nós (HOBBSAWM, 2005, p. 13).

A segunda Guerra Mundial está ao nosso lado, pouco mais de setenta anos é o tempo que dela nos separa. Ela tem um peso geográfico sobre os povos dos países atuantes nela, e também, um testemunho para aqueles que não estiveram diretamente a ela ligados. A Segunda Guerra Mundial foi global, quase todos os estados independentes do mundo participaram, por vontade ou não, salvo as repúblicas da América Latina, na qual tiveram participação nominal.

É incontestável que a primeira guerra moderna envolveu quase todos os cidadãos do mundo, e mobilizou a maioria, exigiu que a economia fosse desviada para a sua produção, e gerou uma indizível destruição, além de transformar a vida dos países nela envolvidos. As guerras do século XX, segundo Hobsbawn (2005, p.42), “[...] foram guerras de massa, no sentido de que usaram, e destruíram, quantidades até então inconcebíveis de produtos durante a luta”. Por esse motivo a mão de obra nestes momentos bélicos impôs tensões à força de trabalho, gerando uma grande mobilização, fortalecendo o poder do trabalhismo, mesmo em países industriais, e gerando empregos revolucionários, na época, para mulheres fora do lar. A guerra em massa, exigiu a produção em massa, logo, os esforços para a propaganda de guerra residiram no fato que tiveram que comunicar de forma clara, objetiva e persuasiva.

Segundo o filósofo Douglas Kellner, a cultura, no seu significado mais amplo, pode ser descrita como uma forma de atividade a qual exige uma participação de alto grau dos sujeitos que irão criar sociedades e identidades. Neste sentido, a “cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidade de fala, ação e criatividade” (KELLNER, 2001, p. 11).

A cultura de mídia é, para o autor, industrial, e se organiza com base em modelos de produção de massa e para ela é produzida, segundo fórmulas, códigos e normas convencionais.

As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia, fornecem os símbolos, os mitos, e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo hoje. [...] Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação - rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como jornais, revistas e histórias em quadrinho - privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias (KELLNER, 2001, p. 9).

O espetáculo da cultura de mídia almeja sempre a grande audiência e demonstra quem tem e não tem o poder vigente, quem pode ou não exercer a força e a violência, e mostra aos não-poderosos que quem não se conforma, corre o risco de retaliação. Nos dias atuais, ela sofre constante reformulação dos seus meios de disseminação, por conta da atualização das tecnologias, mas ela é exercida há muito tempo através do rádio, cinema, imprensa e televisão.

A Escola de Frankfurt<sup>29</sup> inaugurou o campo do estudo crítico da comunicação nos anos 1930, possibilitando a análise cultural de textos, e, o estudo de recepção pelos indivíduos sobre os efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa. Posteriormente, os Estudos Culturais Britânicos, a partir dos anos 1960 deram início a um projeto de abordagem da cultura à luz de perspectivas críticas e multidisciplinares. Desde sempre a cultura dominada pela mídia nos fez sentir, temer e desejar, em quem acreditar, como nos comportar e o que pensar. Por consequência, “[...] é preciso realizar estudos do modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem discursos sociais encravados nos conflitos e lutas fundamentais da época” (KELLNER, 2001, p. 12).

A cultura de mídia também tem sido um lugar de questões políticas no qual se travaram batalhas pelo controle da sociedade. A mídia se vincula ao poder e ajuda a conformar visões de mundo e a opinião pública. Então, para elaborarmos um trabalho que mantenha o leitor alerta sobre os diversos mecanismos que compõem uma representação imagética, precisamos saber ler politicamente a cultura em sua amplitude. Isto significa situá-la dentro da História “[...] e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos” (KELLNER, 2001, p. 76).

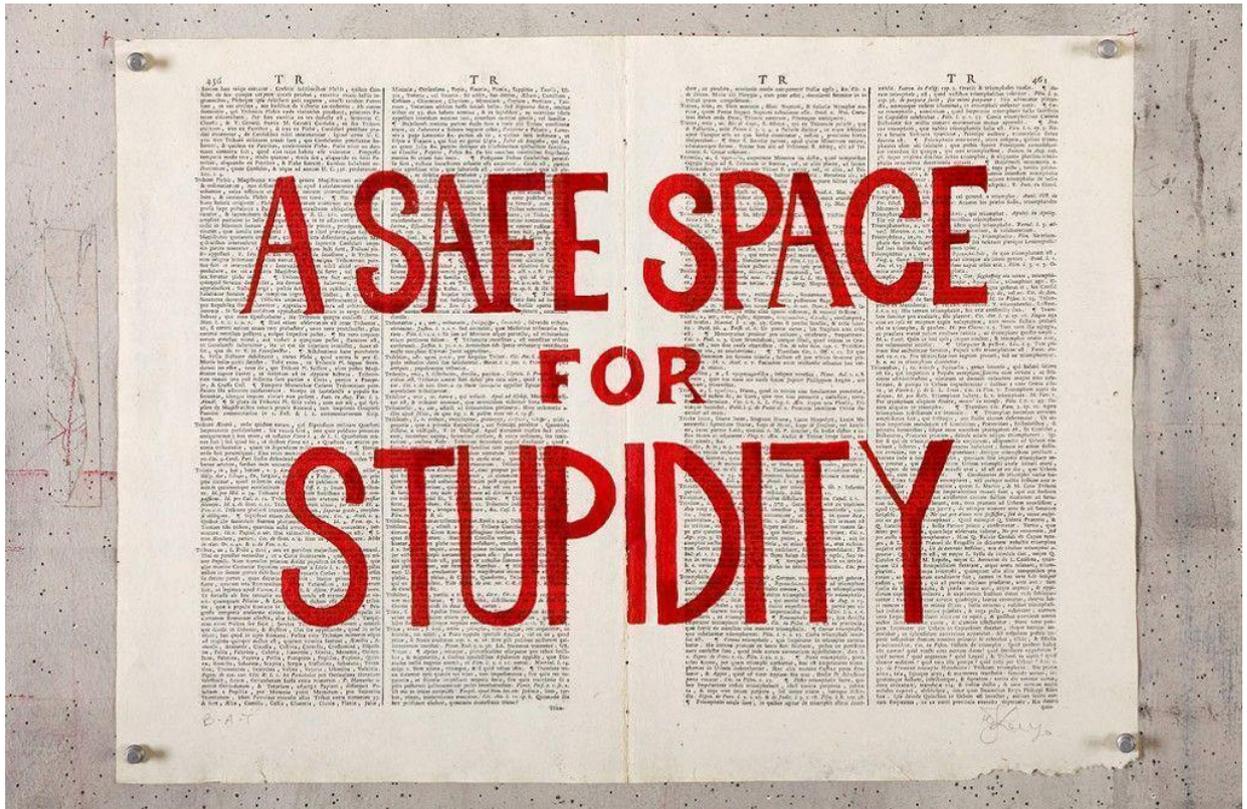
O historiador tem uma posição de extrema significância pois é ele que registra o conhecimento histórico, interpretando através de documentos e testemunhos os fatos

---

<sup>29</sup> A Escola de Frankfurt, nascida em 1924 e associada ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt/Francoforte, na Alemanha, foi uma escola que reuniu filósofos e cientistas sociais de mentalidade marxista, que protagonizaram a construção da Teoria Crítica da Sociedade. Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, entre outros, compunham seu cerco de intelectuais.

históricos e a experiência humana de outros tempos e locais. Ele não faz História apenas para historiadores, ele faz História para os mais diversos sujeitos da sociedade, por isso, a importância de uso dos testemunhos visuais para que se tenha mais subsídios acerca dos fatos, como já reforçado.

Imagem 18 – William Kentridge. *A Safe Space for Stupidity*, 2012, serigrafia nas páginas do livro *AD Pandectas Duobus Tomis Dilfributus, 1757*



Fonte: *Mutual Art online*<sup>30</sup>

O artista sul-africano William Kentridge<sup>31</sup>, na obra *A Safe Space for Stupidity* (Imagem 18), da qual fala sobre os processos de criação em seu atelier, apresentada na abertura deste subcapítulo, pode proporcionar um novo significado para o leitor. Estamos falando sobre a Segunda Guerra Mundial na perspectiva de um evento histórico negativo.

Na referida obra, sobre as páginas do texto de um livro está sobreposta uma frase, a única legível e que se traduz em “um lugar seguro para a estupidez”. Neste momento o signo construído pelo leitor se dá através dos símbolos, que são as letras que constroem as palavras - falaremos sobre isto no capítulo 3 desta pesquisa-, pois os símbolos, conforme a semiótica, são os elementos que mantêm uma relação de convenção com o seu referente. O signo, por sua vez, é tudo aquilo que representa algo e pode ser

<sup>30</sup>Disponível em: <https://www.mutualart.com>. Acesso em: 17 set. 2019.

<sup>31</sup> Artista sul-africano, nascido em Joanesburgo, África do Sul, no ano de 1955. William trabalha com desenho, gravura, escultura e vídeo.

percebido através de um, ou vários dos nossos sentidos. Pode ser ver (objeto, cor, gesto), ouvir (linguagem, grito, música, ruído), sentir (odores, perfumes, fumaça, cheiros), tocar ou saborear um signo (JOLY, 1994). Como já se disse, iremos trabalhar a Semiótica nos capítulos posteriores, porém aqui já é possível ensaiar alguns conceitos que seguem a linha de Charles Sanders Peirce, e o que nos interessa demonstrar sucintamente, neste momento, é a capacidade interpretativa a respeito do lugar, do tempo e do momento no âmbito dos signos e dos símbolos.

Essa obra de William Kentridge, para quem tem conhecimento sobre o autor, trata do espaço do artista, do atelier e dos seus processos mais diversos e pessoais, e mantém referência direta com a realidade sócio-política do seu país e das políticas internacionais sobre ele. Entretanto, se deslocarmos esta imagem para o momento político atual, vivenciado no primeiro semestre de 2019 no Brasil, temos outro entendimento sobre estupidez, e a sobreposição desta frase nas páginas de um livro. O uso da cor vermelha, o tamanho da interferência das palavras que cobrem outras, o uso do espaço e todas as questões que estão sendo levantadas acerca do rumo da educação brasileira, do necessário armamento intelectual, e das notícias de dirigentes do governo falsificando diplomas<sup>32</sup>, nos põe em uma posição de interpretação que transcendem analisar uma obra somente a respeito de sua forma. E é isto que a metodologia que utiliza a semiótica e a História procura intermediar, um entendimento amplo dessas representações simbólicas humanas.

## 2.4 O cartaz

Abraham Moles (2005), autor francês que trabalha com comunicação e arte, afirma que a civilização da imagem - e já vimos que o entendimento de uma civilização imagética não é um consenso entre os especialistas desta área - já teve seu tempo material para se desenvolver livremente e impor suas consequências sobre o nosso modo de vida das sociedades. Segundo esse especialista, foi no século XIX que se iniciou uma mudança no âmbito da concepção de imagens, em razão do intenso desenvolvimento técnico - fruto do avanço do projeto industrial que sobrepôs à artesanidade do fazer, a mecanicidade - que proporcionou a imersão do indivíduo num mundo de imagens para além das iluminuras artesanais ou das pinturas de cavaletes. A industrialização provocou a era da reprodutibilidade imagética, tal como enunciou Walter Benjamin (1955) em 'A

---

<sup>32</sup> Reportagem de Clara Cerioni, 'Os ministros do governo Bolsonaro que mentiram no currículo', revista Exame Online, 23 maio 2019. Disponível em: [encurtador.com.br/bkql2](http://encurtador.com.br/bkql2). Acesso em: junho de 2019.

obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica' - base conceitual indiscutível até hoje no âmbito da produção imagética -. Nessa obra, escrita em 1936, e publicada em 1955, Benjamin diz que, por princípio, toda obra de arte pôde ser reproduzida - e enunciou a perda da aura (tema que não temos condições de tratar aqui em razão do tempo e do foco da pesquisa), seja por alunos com o intuito de praticar a arte, por mestres a fim de divulgar suas obras, ou por terceiros com a intenção de visar lucro, e, a partir do surgimento de novas tecnologias de reprodução de imagens, a reprodução técnica da obra “[...] é algo de novo que se vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade (BENJAMIN, 1955, p. 11)<sup>33</sup>.

As primeiras reproduções das artes gráficas foram possibilitadas através da xilogravura (gravura em madeira), e com o tempo, através da impressão mecanizada, e assim a escrita também passou a ser reproduzida em larga escala. A xilogravura é conhecida na China desde o século II d. C. com as impressões de textos formados pelos símbolos do alfabeto chinês. A partir do século XIV, acredita-se que os árabes foram os responsáveis por levar a técnica à Europa, com o intuito de se criar ilustrações em série, sob pergaminho ou papel. Ao fim da idade média, a xilogravura passa a ilustrar livros manuscritos produzidos em mosteiros, tanto imagens, quanto letras decorativas de início de texto.

Com a litografia, as artes gráficas passaram a conceber trabalhos mais concisos, e isso permitiu pela primeira vez ilustrar o cotidiano e colocar em circulação não só produções em massa como já aconteciam, mas também sob a forma de novas criações. Pouco após a invenção da litografia, a fotografia ultrapassa a técnica anterior e a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva (BENJAMIN, 1955, p. 12). A imagem, após o advento da fotografia e associada aos meios de reprodução, vai expandir seus horizontes de uma maneira que ninguém havia previsto: na atualidade imagens circulam por meios analógicos e digitais em tempo real, e em quantidades não quantificáveis.

Ao passo que os processos de reprodução de imagens se intensificaram (a exemplo do crescimento dos processos de reprodução como a gravura, que permitiram que a imprensa conseguisse agregá-las aos jornais e posteriormente com o surgimento da fotografia -imagem múltipla por excelência - e dos meios de comunicação que possibilitaram sua propagação), a cidade e as ruas foram sendo preenchidas por estas imagens que interferem inevitavelmente na paisagem de quem passa, olha e por ela é

---

<sup>33</sup> Ensaio traduzido em português por José Lino Grünnewald e publicado em 'A idéia do cinema' (1696) e na coleção 'Os pensadores', da Abril Cultural.

olhado. A imagem do cartaz, por exemplo, é um elemento visual que costuma ser apresentado sobre um muro, tapume ou outro suporte.

Dentro do espectro do cartaz, Moles (2005) o categoriza em colorido *versus* preto e branco, e imagem pura *versus* imagem comentada. O cartaz comentado traz consigo a construção de sentido no binômio imagem+comentário (escrita/texto), enquanto o cartaz de imagem pura se exprime apenas por sua força visual. Em contrapartida a imagem comentada e pura, a imagem em cores é apenas um aperfeiçoamento e uma estetização particular da imagem. Ou seja, os mecanismos de integração cerebrais ou de aceitação social são os mesmos nos dois exemplos, embora o campo sensorial desperto por eles possa ser diferente.

Sobre as condições de visão do cartaz, este mesmo autor afirma que sua concepção só pôde ser exercida a partir do aprimoramento das técnicas de impressão e da aceleração que estas provocam nas trocas individuais, a partir das quais os emissores de imagens buscavam passar mais elementos informativos em menos tempo. Decorre disso, segundo Moles que,

[...] o crescente papel representado pela imagem, mais percuciente e mais assimilável que o texto, e cujo exemplo perfeito nos é dado pela sinalização nas estradas que reduz a imagem ao estado de símbolo e torna, assim, imediatamente assimilável o que ela exprime (MOLES, 2005, p. 21).

Sobre a visão, percepção e simbolismo, o mesmo autor atenta para o fato de que a necessidade de simplificação da informação transmitida pelo cartaz se deve também a nossa cultura de consumo. Como exemplo, Moles nos lembra que a face corada da boa saúde da criança, a transparência da água mineral, e a lua do sonho tranquilo são símbolos elementares aceitos por todos, axiomáticamente evidentes, com conotações estereotipadas, que vão construir uma linguagem simbólica das imagens, da qual seremos levados a fazer uma análise. Nesse sentido o cartaz é sempre uma mensagem coletiva transportada para o indivíduo através de dois componentes indissociáveis a serem estudados separadamente: a mensagem semântica ou denotativa (objetivável), e a mensagem estética ou conotativa (subjativa). E por fim, solicita esse autor que,

[...] observemos, enfim, que esta situação de cartaz como mensagem da sociedade ao indivíduo, não é estática; pela sua repetição em múltiplas cópias postas em diferentes lugares, o cartaz se decalca pouco a pouco no cérebro dos membros da sociedade para aí se constituir num elemento da cultura. (MOLES, 2005, p. 27).

O cartaz, de forma geral, pode ser classificado enquanto um instrumento de comunicação comumente apresentado em suporte de papel, criado a partir de um modelo

que pode ser reproduzido através de cópias, e que será posteriormente fixado em locais de domínio público, isto pois, o cartaz é feito para um espectador. Através das mais diversas representações gráficas, aliado ou não a escrita, o cartaz tem a função de transmitir uma informação específica, na maior parte dos casos, de forma objetiva. Com isso, devido ao seu suporte físico e caráter publicitário, o cartaz tem uma vida útil limitada. Primeiro por uma deterioração material, que ocorre em consequência da exposição do suporte (papel) ao tempo (condições climáticas), e às intervenções do próprio público (rasgos, rabiscos, sobreposição de outros cartazes). Segundo, porque o cartaz transmite uma informação temporal, quando publicitário, é volátil, mutável e precisa ser atrativo, novo, e quando institui uma propaganda de determinado interesse, é efêmero e transitório. Ele tem a necessidade de se refazer, seja pelo apelo emocional, seja pela qualidade líquida pelas quais as coisas se modificam para atingir objetivos, ou pela desintegração no meio ambiente que ocupava.

Na sociedade, chega o momento em que ele perdeu toda a sua força, em que o seu sentido foi inteiramente extraído como um limão que se espremeu. O cartaz cumpriu sua função, deve ser renovado. Mas pode ser que ele ainda subsista materialmente, geralmente manchado, rasgado, sujo, esquecido, constitua um novo elemento do ambiente urbano, adquira uma poesia de situação, lembrando mais a sua existência que o seu conteúdo (MOLES, 2005, p.28).

Foi no início do século XX que o cartaz passou a ser usado em uma escala jamais vistas na publicidade e na propaganda<sup>34</sup>, com isso, pode-se imaginar que dentro dos conflitos militares mais conhecidos do século, em um primeiro momento, na Primeira Guerra Mundial e posteriormente na Segunda, ele foi um importante recurso para convocar os cidadãos a participarem dela, assim como para propagar suas motivações, isto pois, no final do século XIX o cartaz ainda era associado a arte decorativa, como podemos observar nas obras do francês Jules Chéret<sup>35</sup> (1836-1932), e do tchecoslovaco Alfons Maria Mucha<sup>36</sup> (1860-1939).

O cartaz foi usado pelos governos exaustivamente como artifício ideológico nos conflitos armados, apesar de reconhecermos que ele foi parte de uma propaganda maior. Segundo a pesquisadora Vanessa Bortulucce (2008, p. 79) “[...] é importante destacar

<sup>34</sup> A publicidade, segundo Antônio Benjamim (1994, p. 30-31), é “[...] qualquer forma de oferta, comercial e massificada, tendo um patrocinador identificado e objetivando, direta ou indiretamente, a promoção de produtos ou serviços com a utilização de informação e/ou persuasão”. Já a propaganda, segundo Harold Lasswell, é uma “técnica para influenciar ações humanas pela manipulação de representações” (apud PINHO, 2012, p. 132).

<sup>35</sup> Jules Chéret foi um pintor e litógrafo francês, pioneiro na criação de cartazes publicitários artísticos, e é considerado como “pai” do cartaz moderno.

<sup>36</sup> Alphonse Maria Mucha foi um pintor, ilustrador e artista gráfico tcheco. Mucha é considerado um dos principais expoentes do movimento inicialmente chamado de “Estilo Mucha”, mais tarde conhecido como o Art Nouveau.

neste período (1920) a importância do uso do cartaz como principal meio de propaganda política e veículo de uma nova configuração formal para a arte”.

Diferentemente da fotografia, do vídeo, da literatura e de outras expressões artístico-culturais, o cartaz juntou as comunicações verbais e visuais em uma só imagem, de forma clara e simplificada. Na sua elaboração o autor veicula uma informação a pedido de alguém, para outro alguém. Deste consumidor final do cartaz, espera-se a capacidade interpretativa. Com isso, é de extrema importância que se saiba diferenciar percepção de interpretação, pois reconhecer algo ou alguém não nos informa mais sobre sua significação precisa e detalhada do que nos informou, por muito tempo, o reconhecimento de sóis, corujas e peixes nos hieróglifos egípcios (JOLY, 1994). Reconhecer e interpretar são operações mentais que se complementam, porém não acontecem sempre simultaneamente.

Imagem 19 – Amarildo Lima. I don't want you in my country, ilustração digital, 2016



Fonte: Amarildo Online<sup>37</sup>

Contudo, ainda que os cartazes da Segunda Guerra Mundial tenham sido pensados e elaborados para toda uma população, ele precisa, de certa forma, persuadir aquele alguém individualmente a “falar” com ele. Os mais populares casos, nesse sentido,

<sup>37</sup> Disponível em: amarildo.com.br. Acesso em: 17 set. 2019.

são os cartazes *Britons Wants You* (Os bretões querem você) de 1914, criado por Alfred Leete<sup>38</sup>, e o *Uncle Sam* (Tio Sam) de 1916, criação de James Montgomery Flagg, que quer você para o exército norte-americano. Este personagem foi reconhecido, transformado e tem sido disseminado hoje em dia como símbolo de autoridade, soberania e poder por meio da crítica chargista, pela manipulação imagética e a pela intervenção urbana (Imagem 19, página 66). O indivíduo, artista ou não, ressignifica um signo através da construção de imagens - cartazes, lambes<sup>39</sup>, adesivos -, e também interfere nelas - rabiscos, rasgos e sobreposições- (Imagem 19, página 66 e Imagem 20).

Imagem 20 – Drew Sullivan. Rua Brunswick, Jersey City, Estados Unidos, 2018



Fonte: *Unsplash Online*<sup>40</sup>

A respeito do cartaz de guerra devemos fazer algumas considerações que são basilares para entendermos a escolha do suporte. O conteúdo e a forma do cartaz deve infiltrar no indivíduo a certeza de que aquela atitude ou raciocínio será tomada por toda a

<sup>38</sup> Alfred Ambrose Chew Leete foi um artista gráfico britânico, que teve reconhecimento expresso em seus trabalhos para diversas revistas como a *Punch Magazine*, *Strand Magazine*, *Tatler*, todas do Reino Unido. Leete se consolidou com o famoso cartaz "*Britons Wants You*" para a revista *London Opinion*, em 1941, e como artista de propaganda de guerra, na primeira metade do século XX.

<sup>39</sup> O cartaz ou pôster lambe-lambe é geralmente produzido de forma artesanal e com conteúdo político ou artístico, fixado com cola no espaço público.

<sup>40</sup> Disponível em: [www.unsplash.com](http://www.unsplash.com). Acesso em: 17 set. 2019.

população, conformando-se em uma unanimidade nacional. Ele também deve firmar e reforçar tendências, comportamentos e ações tidas como “naturais”. Alistar-se ao exército, ingressar como voluntário em ações de assistência médica, reforçar a vontade de vitória, desejar a ineficiência do outro, dito como o inimigo, e fazer com que os esforços venham a valer a pena, são alguns dos exemplos tido como intrínsecos e naturais em uma situação de guerra.

O cartaz precisava normalizar atitudes que não necessariamente eram parte da rotina da população, porém, sem desencadear a histeria. O objetivo do cartaz deve ser comedido, e cada cartaz deve ter uma função. Deve-se ter claro o que se quer falar e usar os símbolos conhecidos pela sociedade para conseguir a apreensão objetiva da mensagem. O cartaz deve fazer uso da capacidade física da repetição, que tem por fim, uma maior memorização e persuasão da mensagem. O espectador o recebe como parte do ambiente em que vive, pois ele está nas paredes, postes, lojas, vitrines, e outros espaços públicos.

Cabe aqui contextualizar brevemente o estágio do design gráfico das décadas de 1920 e à 1940, para, com isso, podermos entender o contexto tecnológico e social que possibilitou a construção dos cartazes. A partir do ano de 1939, quando a guerra foi declarada, o design gráfico passa a ser uma das ferramentas políticas dos países em conflito. Nos muros e nas cidades proliferavam folhetos, faixas e principalmente, cartazes (HOLLIS, 2005, p.109). Neste momento, os cartazes precisavam de ícones e símbolos que marcassem cada vez mais a imagem nacionalista no imaginário coletivo.

Na Europa, a construção da imagem do inimigo era edificada a conta-gotas e de forma constante a partir de representações distorcidas e perversas do inimigo, enquanto as imagens de membros do partido eram glorificadas e romantizadas através de símbolos, faixas, saudações que caracterizavam a força e a integração de uma crença. No caso do exército, os cartazes sobre os soldados os apresentavam como indivíduos destemidos e honestos, equiparados aos trabalhadores e camponeses, “[...] as bandeiras nacionais e os símbolos heráldicos foram substituídos pelo machado e pelo feixe de varas do Império Romano, pela foice e pelo martelo, pela bandeira vermelha e a suástica” (HOLLIS, 2005, p. 109). Os jornais, revistas, cartazes e até mesmo os selos postais apresentavam os líderes enquanto ícones e corporificavam a força, o poder e a ideologia da Alemanha Nazista.

Outro suporte usado pela propaganda da época foi a fotografia (Imagem 21, página 69), a qual possibilitou o registro de qualquer objeto ou pessoa, e que foi muitas vezes subvertida pelo uso do aerógrafo, instrumento que fazia retoques na imagem já impressa.

Imagem 21 – Xanti Schawinsky. Mussolini. Ano XII da era fascista. Fotomontagem, 1934



Fonte: Design Gráfico: Uma História Concisa (2005)

O célebre cartaz de Jean Carlu combinou o uso da fotografia de uma mãe e seu filho junto a ilustrações de aviões e bombas (Imagem 22, página 70). Esta imagem ficou conhecida por antecipar o bombardeio de cidades espanholas e a morte de civis na Guerra Civil deste país em 1936. Com isso, a fotografia passou a ser reconhecida como um recurso mais eficiente de protesto contra os horrores da guerra do que aquelas caricaturas ilustradas em cartazes da Primeira Guerra Mundial.

Imagem 22 – Jean Carlu. Dê-lhe abrigo. Fotomontagem, 1932



Fonte: Design Gráfico: Uma História Concisa (2005)

Vê-se assim que a manipulação fotográfica não é uma prática recente: ela nasceu junto com a própria fotografia. A primeira fotomontagem da História (Imagem 23, página 71) data de 1857, de Oscar Rejlander<sup>41</sup> (1813-1875), e intitula-se *Two ways of Life* (os dois modos de vida). Os trinta Valérios (Imagem 24, página 71), por exemplo, de Valério Vieira<sup>42</sup> (1862-1941), fotógrafo e músico carioca radicado em São Paulo, já em 1901, questionava a veracidade da fotografia como mero registro do real, apesar de já existirem exemplos anteriores como o de Oscar Rejlander.

<sup>41</sup>Oscar Gustave Rejlander foi um fotógrafo de arte vitoriana sueco, pioneiro e especialista em fotomontagem. Oscar muda-se para a Inglaterra em 1830 e em 1850, abandona sua profissão primária de pintor, para se tornar fotógrafo.

<sup>42</sup> Valério Otaviano Rodrigues Vieira foi um fotógrafo, compositor, instrumentista e pintor carioca. Valério, embora não tenha sido o primeiro fotógrafo brasileiro a trabalhar com a fotomontagem, é considerado como o primeiro a trabalhar com regularidade a técnica.

Imagem 23 –Oscar Gustav Rejlander. Two Ways of Life, 1857



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art Online*<sup>43</sup>

Imagem 24 – Valério Vieira. Os trinta Valérios. Fotografia analógica, 1901



Fonte: Itaú Cultural Online

O nazismo, desde seu surgimento na década de 1920, através da propaganda, se utilizou da estética meticulosamente pensada para formar e inculcar um padrão de beleza,

<sup>43</sup>Disponível em: <https://www.metmuseum.org>. Acesso em: 17 set. 2019.

de moral e de política na população. O vermelho, o preto, e o branco eram suas cores, e, Hitler, pessoalmente, planejou cada símbolo adotado pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. O branco significava a pureza racial, e o vermelho, o seu programa social. Juntos eles simbolizavam o nacional-socialismo. A suástica e a águia imperial serviram de emblema para o Terceiro Reich. É importante destacar que uma vez inculcados nos grupos sociais, através de formas, cores e tipografias, estes valores permanecem, se propagam no tempo, e, são alimentados continuamente, por isso acabam por alcançar o grau de verdades permanentes e inquestionáveis no imaginário. Recordemos a cor vermelha, tão explorada na pintura histórica, na propaganda, na publicidade e no entretenimento em geral como uma cor relacionada a luxúria ou a ideologias políticas de esquerda, e, que disto não conseguimos mais dissociar. O caso da Águia imperial é similar, tal como a imagem de Tio Sam, ou da foice e do martelo, ou do punho cerrado.

O símbolo (Cf. referência à Águia<sup>44</sup>) sobreviveu aos nazistas, passando a identificar movimentos de direita, geralmente agressivos. A frente Vermelha do Partido Comunista, com sua bandeira vermelha e estrela de cinco pontas, enfrentava não apenas a suástica dos nazistas, mas também as três setas inclinadas da Frente de Ferro dos Sociais Democratas (HOLLIS, 2005, p. 111).

A propaganda deveria ser produzida por aqueles que se encaixavam na ideologia nazista de raça pura, naturalmente aqueles que não se encaixavam nas exigências do partido foram obrigados a encerrar suas atividades ou sair do país. Segunda a pesquisadora Vanessa Bortulucce:

[...] a arte do regime deveria ser confeccionada por artistas alemães de sangue puro – razão pela qual os artistas judeus ou os que não se enquadravam nesta exigência foram obrigados a mudar de país ou suspender suas atividades artísticas dentro da Alemanha. Os artistas que trabalhavam para o regime eram vistos como soldados da estética, e possuíam grande importância dentro das alas do partido (BORTULUCCE, 2008, p. 55).

O Projeto imagético de Hitler foi um dos aspectos mais cuidados por ele pessoalmente, e nele se inclui o trabalho documental com imagens em movimento, concretizado com genialidade pelas mãos da cineasta Leni Riefenstahl, citada no capítulo '1. 3. Imagem: um enquadramento em primeiro plano' desta pesquisa.

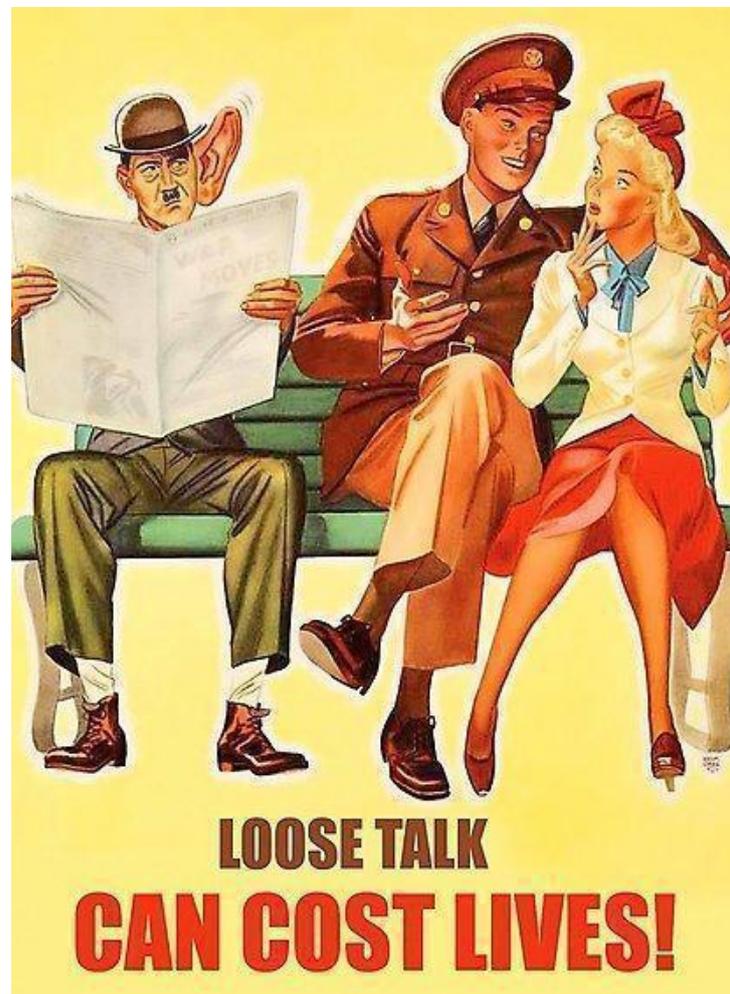
Mas, se de um lado, Hitler utilizou-se da afirmação de suas ideias nazistas através da elaboração de uma imagem forte, dura e cheia de regras simbólicas, os Aliados, na

---

<sup>44</sup> Adolf Hitler dedicou-se a pesquisas em revistas de arte, e na sessão de heráldica da biblioteca estadual de Munique para encontrar o modelo de águia mais apropriado para representar os ideais nazista (BORTULUCCE, 2008, p. 49).

Segunda Guerra Mundial, usaram de sua imagem - cabelo caído no rosto, bigode e a faixa de braço - de forma ridicularizada (Imagem 25). Muitas vezes de forma caricata, debochada e exagerada, os artistas tentavam desqualificar a ideia de líder de Adolf Hitler. Segundo o designer Abram Games, artista da época, as palavras “[...] precisam trabalhar juntamente com o design, e não ser uma simples reflexão acrescentada depois... Os pôsteres não devem contar uma história..., mas dar o recado” (HOLLIS, 2005, p. 112). Ou seja, as palavras eram trabalhadas vinculadas às imagens a fim de produzir um entendimento imediato.

Imagem 25 – John Holmgren. Loose Talk Can Cost Lives, Litografia colorida, 1942



Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*

Os designers da Grã-Bretanha neste período de guerra trabalhavam sob a coordenação do Ministério da Informação e produziam cartazes para valorizar a moral britânica e fornecer instruções específicas aos civis a respeito de práticas a serem seguidas na situação de guerra. Mais tarde, quando os Estados Unidos entraram na guerra, em 1941, foram produzidos cartazes de propaganda dirigida aos trabalhadores e

civis, e às tropas norte-americanas. Jean Carlu<sup>45</sup> (1900-1997), francês que já trabalhava com design gráfico, foi um dos maiores representantes dessa área usado pelo governo para a produção de cartazes. O sucesso do cartaz *Production* do francês, fez com que o Ministério da Informação norte-americano o mantivesse como consultor na área gráfica. Foram impressas cem mil cópias do cartaz que estimulava a produção industrial (Imagem 26).

Imagem26 – Jean Carlu. America's Answer! OEM cartaz, 1942



Fonte: Design Gráfico: Uma História Concisa (2005)

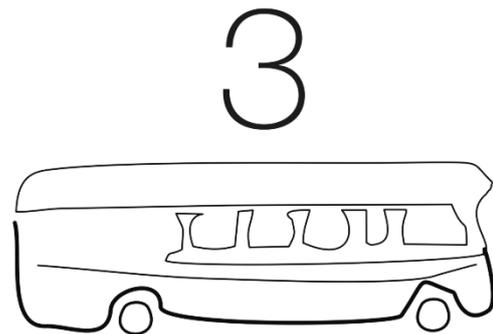
As exposições de cartazes, foram um dos meios adotados pelos estados para angariar fomento financeiro aos partidos. E, ao mesmo tempo, elas também eram uma forma de fazer com que a sociedade se envolvesse no esforço de guerra. Antes da Segunda Guerra Mundial, foram organizadas duas grandes exposições, a da Revolução fascista em 1933, em Roma, e a “Dê-me quatro anos”, em 1937 de Hitler. Elas continuaram a serem realizadas mesmo durante a guerra nos países do Eixo, assim como nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. No Museu de Arte Moderna de Nova York, duas exposições organizadas por Herbert Bayer chamaram a atenção, a primeira em 1942,

<sup>45</sup> Jean Carlu foi um designer gráfico e ilustrador francês, especialista em cartaz e propaganda. Jean trabalhou com o governo norte-americano na Segunda Guerra Mundial, construindo cartazes que promoviam o aumento da produção local.

intitulada “Caminho para a vitória”, e a segunda em 1943, “A rota aérea para a paz”. Na primeira, Herbert desenvolveu um sistema de layout, que direcionava o percurso dos visitantes, passando por textos e fotografias coladas diretamente nas paredes do museu, o intuito era simbolizar as concepções americanas de liberdade. Na segunda, o artista apresentou suas contribuições vinculadas à Bauhaus sobre ângulos de visão, desenvolvidos por ele nos anos 1930. Na Grã-Bretanha também ocorreram exposições que evidenciavam a moral britânica, enfatizavam seus feitos na guerra e educavam civis em circunstâncias especiais como na mostra “Gás venenoso”.

As exposições eram montadas em locais pouco convencionais - lugares bombardeados, estações de metrô etc.- e levadas a todas as partes do país e do mundo. As mostras tornaram-se um meio de informar o público, um meio que sobreviveu por muito tempo após a guerra sob forma de feiras comerciais e mostras nacionais (HOLLIS, 2005, p. 116).

O cartaz contribuiu para a luta e a propaganda política neste período, e, ao mesmo tempo, foi uma forte manifestação das qualidades e da potência comunicativa do design gráfico. Cerca de vinte e cinco anos depois da Segunda Guerra, os cartazes acabaram sucumbindo em frente as revistas que cresceram em importância e alcance. Contudo, os cartazes foram e seguem importantes para o desenvolvimento tanto das representações gráficas seguintes, quanto para o design de informação, e, em plena era digital seguem escrevendo e ilustrando os muros e paredes das cidades, sendo utilizados pelos estados, governos, partidos políticos, coletivos sociais e empresas de todos os tipos, quanto aos objetivos para os quais são destinados.



### **3** UM MÉTODO TRANSDICCIPLINAR. HISTÓRIAS, CULTURA E ARTE.

#### **3.1** O lugar da semiótica no contexto da proposta

A percepção é a forma como recebemos o mundo e o identificamos através das sensações vivenciadas. Ela é fundamental para que seja possível estabelecer relações de compreensão entre o mundo e o homem, pois através do ato sensível de perceber ou não, apreendemos para compreender. Somos seres sensíveis, perceptivos, culturais, imaginativos, criativos, e agimos a partir do momento em que decidimos articular o que queremos e como faremos. Assim como foi tratado no primeiro capítulo, o homem, ao agir no mundo, produz cultura, e, em um processo retroalimentar ele opera apoiado nesta cultura. A definição de cultura aqui é entendida através de Fayga Ostrower, como sendo:

[...] as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte (OSTROWER, 2009, p. 13).

A cultura é desenvolvida pelos homens através das suas ações materiais e simbólicas no mundo, como diz Fayga, tudo o que o indivíduo comunica tem um significado. A Semiótica surge para tentar identificar estes signos. Diante disso, nossa pesquisa, que tem como eixo central, a construção de um modelo de análise de imagem, se amparou na teoria geral das representações, especificamente da corrente encabeçada por Charles Sanders Peirce. O estudo da construção de significado e do signo, que tem origens em Platão, é de extrema complexidade e não temos a pretensão inalcançável de formar semiólogos, mas sim de apresentar os conceitos e contribuições que serão exercitados na análise imagem.

Winfried Nöth (1998), um importante e reconhecido linguista e semiólogo, traça um panorama de Platão a Peirce sobre os estudos semióticos. De primeiro, o autor classifica a Semiótica como sendo a ciência dos signos e dos processos significativos na natureza, e na cultura. Há divergências sobre a síntese adotada por Winfried, e, algumas escolas preferem classificar a semiótica como uma teoria mais restrita. A escola de Algirdas Julius Greimas<sup>46</sup>, por exemplo, a resume em uma “teoria da significação”.

A Semiótica tem duas origens, uma propriamente dita e uma tendência de semiótica *avant la lettre*. A semiótica propriamente dita nasce com filósofos como John Locke (1632-1704) e Johann Heinrich Lambert (1728-1777). O primeiro, postula em 1690 uma “doutrina dos signos, intitulada “*Semeiotiké*”. E o segundo, foi um dos primeiros a escrever um texto intitulado “*Semiotik*”. A chamada semiótica *avant la lettre*, compreende as investigações sobre a natureza do signo e da comunicação na história da ciência. Ela manifesta-se junto a origem da filosofia com Platão e Aristóteles, no período clássico da Grécia Antiga.

Retomando a semiótica que precede a que hoje estudamos por meio da sistematização oferecida por Charles Sanders Peirce, tem seu antecessor mais antigo na história da medicina com o médico grego Galeno de Pérgamo (139-199). O diagnóstico de doenças era descrito como “a parte semiótica”. A medicina praticada no século XVIII também passa a empregar o termo sem(e)iologia como referência ao termo Semiótica. Na medicina atual, o termo foi abandonado, e no seu lugar, sintomatologia o substituiu (NÖTH, 1995, p. 20).

O termo Semiótica, etimologicamente deriva do grego *semeion*, “signo”, e *sêma*, “signo ou sinal”. No curso da história da Semiótica, diversos termos foram adotados para designar a ciência dos signos. A maior rivalidade de termos ficou entre Semiologia, e Semiótica. Segundo Wilfried Nöth, alguns semioticistas “[...] começaram a elaborar

---

<sup>46</sup>Algirdas Julius Greimas, nasceu na Rússia no ano de 1917, e faleceu na França, em 1992. Ele foi um linguista lituano que contribuiu para a teoria semiótica e da mitologia lituana. Sua pesquisa se ampara na vertente de Ferdinand de Saussure e na análise estrutural da linguagem.

distinções conceituais entre Semiologia e Semiótica” (1995, p. 23), portanto, Semiótica passou a designar uma ciência geral dos signos, animais e da natureza, enquanto Semiologia passou a se referir a teoria dos signos especificamente textuais.

Como já indicado anteriormente, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson (1896-1982) da Associação Internacional de Semiótica, passa a ser adotado o termo Semiótica para tratar das tradições da Semiologia e da Semiótica em geral.

Tratamos agora de indicar a visão Semiótica universal do mundo de Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista, matemático, historiador, lógico e filósofo. É importante dizer que buscamos apresentar de forma sucinta a complexa e extensa obra de Peirce. Como o autor não pôde documentar sua obra, contamos com Lucia Santaella, Ivo Ibrí e Winfried Nöth, responsáveis pelas traduções dos manuscritos deste pensador, e as quais utilizamos como fonte de consulta. Para Peirce, a cognição, a ideia e o homem são entidades semióticas. Um signo é como uma ideia, que se refere a outras ideias e objetos do mundo, sendo assim, tudo aquilo que refletimos tem um passado. A Semiótica de Peirce é entendida como pansemiótica, ou seja ela engloba todas as disciplinas e considera que tudo é, de alguma forma, um signo. A fenomenologia, para Peirce, tem como objetivo proporcionar o fundamento de observação à lógica e à metafísica, visto que elas relacionam a experiência humana diante do real, que é mediado pelos signos. A percepção é o que está no aqui e agora, e só é possível exercê-la sobre “aquilo que estamos equiparados para interpretar” (SANTAELLA, 2000, p. 52). É através do *perceber*, apreendido pelos sentidos sensoriais e cognitivos, que a fenomenologia se coloca à experiência por meio das três categorias denominadas por Peirce. Muitos filósofos tentaram fazer uma separação em categorias, de fenômenos do mundo, Peirce as separou em três, conhecidas como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade (*Firstness, Secondness Thirdness*).

Explica Nöth (1995, p. 63) que a “Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente nas coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo”. Nas palavras de Peirce (BURKS, 8.328<sup>47</sup>), a primeiridade “[...] é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer”.

Ou seja, a experiência dos fenômenos em sua primeiridade enquadram-se como um primeiro ver das coisas, sem reflexão. É tudo aquilo que está imediatamente na sua consciência no instante presente. A qualidade não é distinguida e entra no campo da liberdade e independência. Já a secundidade, advém de um primeiro momento, na qual um fenômeno leva a outro e a ação de comparação é experienciada, no tempo e no espaço. É uma experiência de reação as coisas. E a terceiridade produz relações de um

---

<sup>47</sup> Esta é a forma indicada pelo livro para citação dos parágrafos escritos por Charles Sanders Peirce no CP: *The Collected Papers of Charles S. Peirce*. O primeiro número se refere ao volume, o segundo ao parágrafo.

segundo fenômeno a um terceiro. Nesta categoria acontece a mediação dos hábitos e memórias, dando continuidade a uma síntese. Santaella simplifica as três categorias no exemplo: “O azul, simples e positivo azul, é o primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul é um segundo. A síntese intelectual e laboração cognitiva - o azul no céu, ou o azul do céu - é um terceiro” (SANTAELLA, 1983, p. 51).

Ivo Ibrí sintetiza as três categorias, primeiridade, secundidade e terceiridade, como “ver, atentar para e generalizar, despindo a observação de recursos essenciais de cunho mediativo” (1992, p. 6), respectivamente.

A relação triádica do signo para Charles Sanders Peirce, perpassa as três etapas da percepção fenomenológica do signo. E suas próprias denominações sugerem o grau de intensidade das ações. Nos debruçamos sobre essas categorias fenomenológicas para amparar a nossa análise exposta no próximo capítulo.

Para entendermos como se dão os processos de significação da filosofia de Peirce, precisamos saber o que é o signo. Dada as suas diversas qualificações, o signo ou *representamen* é entendido por Peirce como aquilo que representa *algo* para *alguém*, sob certo aspecto ou modo, e ele:

[...] dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen (BURKS, I. 2.228).

O signo ou *representamen*, é um primeiro que se relaciona a um segundo, o objeto, a fim de determinar um terceiro, chamado interpretante. Portanto, o signo se faz presente em uma relação triádica, a semiose (Esquema 1), entre signo-objeto-interpretante. Ou seja, o signo tem a intenção de representar um objeto ou parte dele, por meio da mediação entre um signo de um objeto dinâmico e o interpretante final.

Gráfico 2 – Semiose de Charles Sanders Peirce



Fonte: Elaboração da autora

Charles Peirce estudou de forma intensa as relações em torno do conceito de signo, ele dedicou boa parte da sua vida à uma ciência que culminou na sua visão semiótica do mundo. O autor concebeu ao signo três tricotomias, que são as relações do signo em si, e que não serão aprofundadas aqui, mas que vale registrar, para enfatizar que a semiótica é uma disciplina/teoria complexa. E é importante destacar que aqui apresentamos aquelas noções pertinentes a nossa análise, sem deixar de mencionar sua complexidade e multifacetação em torno da representação.

Sobre a noção de objeto, existe, segundo Santaella, uma enorme gama de variações, e que nas palavras da autora:

Para abriremos caminho no labirinto dessas variações, creio que cumpre reter, para começar, que o objeto é algo diverso do signo e que este “algo diverso” determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente (SANTAELLA, 2000, p. 34-35).

Portanto, o objeto entendido por Peirce, é tudo que é expresso pelo signo. Porém, dentro daquilo que o signo expressa, a experiência colateral infere naquilo que o signo denota, representa ou se aplica, isto é, seu objeto.

Experiência colateral é algo que está fora do signo, portanto fora do interpretante que o próprio signo determina. Na medida em que o interpretante é uma criatura gerada pelo próprio signo, essa criatura recebe do signo apenas o aspecto que ele carrega na sua correspondência com o objeto e não com todos os outros aspectos do objeto que o signo não pode recobrir (SANTAELLA, 2000, p. 36).

Isto implica que o interpretante já tenha tido uma experiência prévia com o objeto individual para reconhecê-lo, diferente do signo, que denota. Existe também, uma divisão na cadeia de objeto, em imediato e dinâmico. O objeto imediato é a representação do objeto dinâmico, que é aquilo que faz parte da realidade, que existe, que é concreto.

[...] aquilo que provoca o signo é chamado de 'objeto' (para sermos mais precisos: objeto dinâmico). Signo é determinado por alguma espécie de correspondência com esse objeto. Ora, a primeira representação mental daquilo que o signo indica é denominada 'objeto imediato'. Esse objeto (representação mental) produz triadicamente o efeito pretendido do signo (isto é, seu interpretante) através de um outro signo mental. Essa natureza triádica da ação é essencial para que o signo funcione como tal (SANTAELLA, 1995, p. 55).

Mais uma vez, retomando ao signo, Peirce os divide três modos de funcionamento: ícone, índice e símbolo. O ícone, é o signo que mantém uma relação de semelhança com o seu objeto. O índice, é o signo que se relaciona por uma correspondência de fato ou relação existencial. E o símbolo, é o signo que tem uma relação de convenção ou lei (regra) com o objeto.

O ícone enquanto signo produz uma relação de analogia e semelhança com aquilo que representa, ou seja, seu objeto, seu referente. Um desenho ilustrativo, uma fotografia ou uma imagem que faça a síntese de um carro ou um urso são ícones que se assemelham a um carro ou um urso. A semelhança, entretanto, pode não ser estritamente visual, e Martine Joly exemplifica:

o registro ou a imitação do galope de um cavalo podem ser, em teoria, considerados também como um ícone, do mesmo modo que qualquer signo imitativo: perfumes sintéticos de certos brinquedos infantis, uma textura que pelo toque sugere o couro, o gosto sintético de certos alimentos (JOLY, 1996, p.38).

Já o índice caracteriza-se por uma relação causal com o objeto, de continuidade com aquilo que representa. Uma espécie de *isso* leva *àquilo*, de fato, um indício. A pegada de um animal ou pessoa na areia ou terra, a palidez de um corpo doente, as chamas de um incêndio, a chuva que antecede a tempestade, são alguns exemplos dos signos naturais. Ele está fisicamente conectado ao seu objeto sem que remeta a imagem deste.

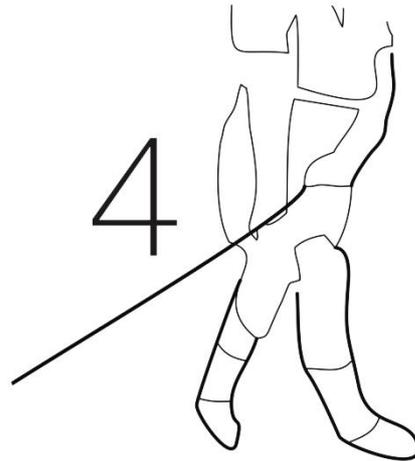
Por último, o símbolo constrói-se na relação de convenção intelectual com o seu objeto. É uma relação conceitual, semântica. Ele liga a ideia da palavra a sua representação. A pomba branca que liga a ideia de paz, por exemplo, é um símbolo. A linguagem se encaixa na determinação símbolo, pois é um sistema de signos convencionais.

É necessário também, atentar que os signos podem ter mais de um modo de funcionamento, dependendo do seu contexto. Um signo pode ser ícone e índice, índice e símbolo, e assim por diante, como é o caso da imagem fotográfica. Philippe Dubois (1994) comenta sobre a característica da fotografia ser em um primeiro momento índice, por ser um traço do real, em um segundo momento ícone, por se tornar parecida com seu referente, e quando ela adquire sentido, torna-se também em um símbolo.

A fotografia, o vídeo ou filme são considerados como imagens perfeitamente semelhantes, puros *ícones*, tanto mais fiáveis quanto se tratam de registros efetuados, como vimos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. O que distingue estas imagens fabricadas é que elas são *vestígios*. Na teoria, são, pois, *indícios* de serem *ícones* [...] é preciso não esquecer, com efeito, que se toda a imagem é

representação, tal implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se estas representações são compreendidas por outros que não aqueles que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural, por outras palavras, que elas devem grande parte da sua significação ao seu aspecto de *símbolo*, segundo a definição de Peirce. É ao permitir-nos estudar esta articulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, índice e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade mas também a força da comunicação pela imagem (JOLY, 1994, p. 44).

Na análise de imagem, saber distinguir quais são os signos e qual os seus modos de funcionamento, auxiliam na pesquisa e interpretação dos mesmos. Para o historiador, saber que tipo de signo constitui a imagem oferece bases seguras para o encaminhamento da pesquisa. Por exemplo, os símbolos, convencionados por um determinado grupo social acabam por funcionar como uma regra social, cultural, econômica, ocidental ou oriental etc, e isso nos permite conhecer este grupo, e indicar um caminho para o início da pesquisa. Eles são o tipo de signo que falam para além da representação, ajudando na construção da narrativa. Isto pois o pesquisador vai ter contado com imagens e signos do seu meio, portanto, signos socioculturais e também, com signos tão distantes da sua vivência, o cartaz japonês é um exemplo deste distanciamento que permite aproximação. Os signos icônicos representam todos aqueles elementos identificáveis em uma cena por meio da analogia, e esta pode ser separada em: própria imagem, diagrama e metáfora. Os signos indiciais são aqueles que exigem do espectador a relação de continuidade do que se vê, que se conclui. É uma espécie de decodificação associativa. A abordagem semiótica permite que o analista de imagem a decodifique através da complexidade da sua natureza, entre imitação, sinal e convenção (ícone, índice e símbolo).



## **4** UMA PROPOSTA

### **4.1** Análise dos cartazes de guerra: um primeiríssimo plano

Conforme as previsões indicadas nos capítulos anteriores, concentramos agora a atenção na apresentação da proposta de análise dos cartazes da Segunda Guerra Mundial elaborada a partir dos pressupostos da História geral e da História da Arte, e em complementaridade com fundamentos das Artes Visuais e do Design, especialmente aqueles que têm como base, substratos da Semiótica.

A estrutura da proposta apresentada aqui para o exercício da interpretação das representações visuais se configura em três etapas, intituladas por analogia e licença poética de: Epiderme, Derme e Hipoderme<sup>48</sup>, e estas etapas se correlacionam com as três categorias sígnicas universais descritas por Charles Sanders Peirce, são elas: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, já tratadas no capítulo anterior.

---

<sup>48</sup> As denominações representam as camadas da pele, da externa para a interna, respectivamente.

O modelo aqui apresentado contém a análise de seis imagens, três delas dos países do Eixo, e as outras três, dos países Aliados, indicados no início deste texto. A primeira análise, como modo de introduzir e explicar a proposta elaborada, será apresentada em tópicos comentados de maneira mais detalhada, e as demais cinco análises serão exibidas dentro de um quadro esquemático, com o objetivo de ajudar na memorização dos leitores.

Tendo em vista que segundo Peirce, tudo aquilo que aparece à consciência acontece de forma gradativa, Santaella (1983, p. 22) nos explica que isso acontece em uma “[...] gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência”. A partir dessa premissa, a primeira etapa da nossa análise faz o recolhimento dos dados técnicos da imagem e a identificação dos signos da obra, permeados pelo conceito de primeiridade de Peirce. Esta primeira etapa irá nos fornecer as bases para as etapas posteriores, por isso, é de suma importância que se atente aos detalhes estruturais da obra, que é aquilo que se tem sobre ela e nela. Essa etapa condiz com o ver *sobre* a obra, a primeiridade de Peirce, é classificada como sendo aquilo que de imediato se mostra presente na consciência de alguém, tudo que está ali no instante presente. Segundo Santaella:

Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou (SANTAELLA, 1983, p. 27).

Esta primeira etapa, denominada de Epiderme, é basicamente um exercício de transcrição do *visual* para o *verbal*, atentando para os vícios de linguagem e as valorações dos elementos de composição da imagem. É uma etapa que deveria ser absolutamente descritiva, sem julgamentos de valor quais sejam. Se pudéssemos resumir em poucas palavras as etapas da nossa análise seriam: *o que é, como é, e portanto*. O que a imagem apresenta, como ela representa, e por fim, a nossa interpretação é concluída através destas formas de representação do homem - percebidas nas etapas anteriores - para comunicar.

Na segunda etapa, denominada de Derme, abordamos a secundidade, uma articulação daquilo que os signos identificados na primeira etapa representam, e como representam. Santaella, expõe como se fossem os fatos externos resistindo a nossa vontade, aqui, enxergamos como tudo aquilo que precisamos tomar algum tempo,

diferente da primeiridade, na qual o tempo é imediato. São as primeiras relações que fazemos com as coisas externas ou que os signos provocam. É de fato a construção do signo. Aqui temos que recorrer à consciência, devemos saber o que está acontecendo pois aproximamos o signo do seu objeto. Através da abdução (primeiridade), fazemos a indução (secundidade), para enfim concluir a dedução (terceiridade). Ou seja, a abdução resultará em uma hipótese, que será analisada e concluída respectivamente pela secundidade e terceiridade.

Segundo Santaella (1983, p. 30), certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A factualidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material.

Nesta etapa, depois de identificados os signos contidos na imagem, vamos escolher três signos para a reflexão sobre como se dá a sua construção no contexto dela. Como exemplo, voltamos a citar aqueles já antes comentados que foram identificados na imagem 7: a águia, que é o signo protagonista do cartaz, e que, associado ao texto contido nele, oferece, através da transcrição verbal, um conjunto de informações relevantes e consistente sobre os emissores da peça publicitárias, bem como de suas intenções e ideologias. E esta etapa é de fundamental importância para que as apreciações não se tornem muito extensas e nem muito rasas. O leitor pode e deve adaptar as etapas de análise conforme seus objetivos e processo.

A terceira e última etapa, denominada Hipoderme, apresenta uma conclusão das observações anteriores. E o fechamento se dá através da relação do que está fora e dentro da obra. Ou seja, aqui o leitor precisará refletir sobre a construção dos signos e o que eles representam na História. É a etapa da qual demanda o aprofundamento da sua visão crítica enquanto pesquisador, professor e espectador. Aqui, seguindo ao conceito da terceiridade de Peirce é necessário saber que, finalmente a

[...] terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro (SANTAELLA, 1983, p. 31).

Ou seja, Peirce propõe, que a terceiridade seja a tomada de consciência sobre o objeto de análise para que as representações, que se apresentam em um primeiro e segundo momento, aqui cheguem à camada de inteligibilidade.

Antes de dar início a qualquer análise imagética, como já foi explicado no capítulo dois deste texto, é imprescindível situar o contexto das obras escolhidas e o objetivo da análise. O contexto que permeia nossas obras é a Segunda Guerra Mundial e as representações dos dois grandes grupos que a compuseram: Eixo e Aliados. O objetivo das nossas análises pretende identificar o discurso implícito através dos signos, em cartazes de propaganda de guerra dos grupos opostos, interligados através de uma temática em comum, e também, identificar a quem estas representações se destinam, para, assim, chegar as suas mensagens explícitas. Ambos cartazes do primeiro duo de peças publicitárias analisadas têm em comum o fato de que, nelas, encontramos a representação de um importante símbolo nazista, de um lado, uma águia; de outro o corvo para os soviéticos, apontando as duas peças suas ideologias e comunicações opostas. Esta primeira análise das duas peças, separadas das outras quatro, apresenta a estrutura de análise de forma comentada.

## 4.2 Ficha técnica das Imagens

Imagem 27 – Análise: Kampf Um Wien Ausstellung

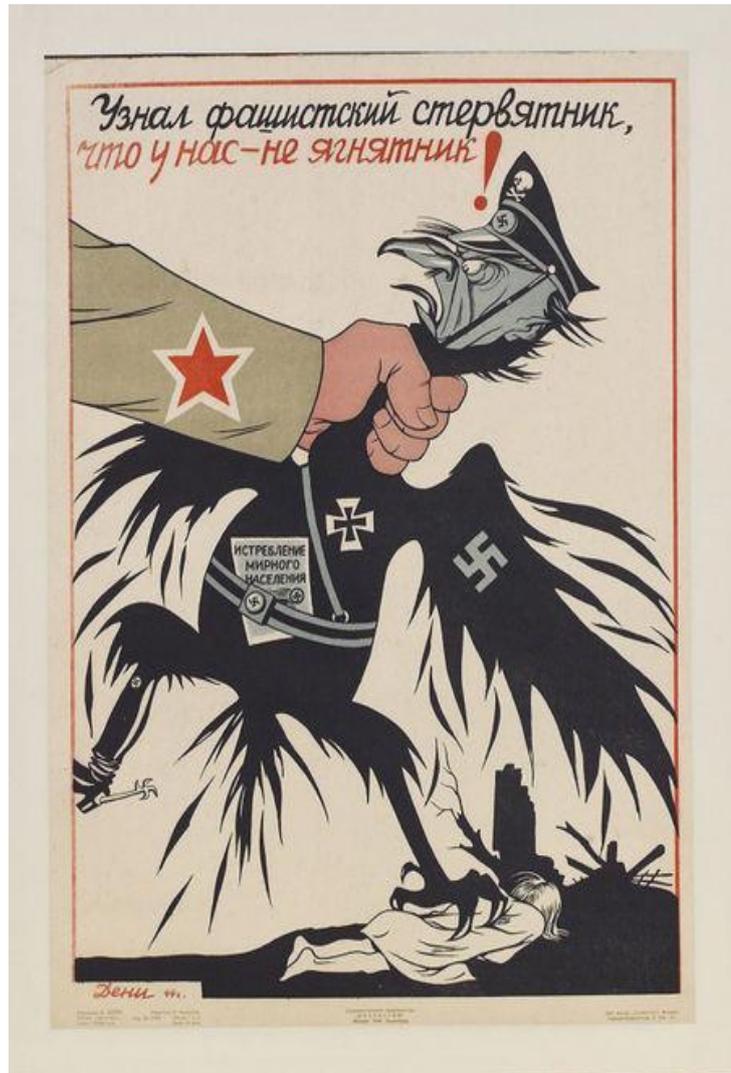


Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*

A imagem 27, é um cartaz, produzido em papel, através da litogravura, 41.5 cm x 29.4 cm. Se intitula *Kampf um Wien Ausstellung*, traduzida ao português para "Luta pela exposição de Viena<sup>49</sup>". Autor desconhecido, feito em 1941, na Áustria. A inscrição da imagem diz "Kampf um wien/ kampffür Grossdeutschland/ Ausstellung/ vom 26. April - 2. Juni 1941 im Messepalast Wien VII. Täglichgeöffnet von 10-20 Uhr". A tradução do texto nos diz "A luta por Viena/ A luta pela Grande Alemanha/ Exposição/ de 26 de abril até 2 de junho de 1941 no *Messepalast Vienna VII*, aberto diariamente das 10 horas até as 21 horas". Hoje, o exemplar se encontra no Museu *Victoria and Albert online* e também em versão física.

<sup>49</sup> Tradução nossa.

Imagem 28 – Análise: The Fascist Crow Has Discovered, That To Us - He Is No Eagle!



Fonte: Victoria and Albert Museum Online

A imagem 28, é um cartaz, produzido em papel, através da litogravura, 56 cm x 41 cm. Se intitula *The fascistcrowhasdiscovered, thattous - heis no eagle!* traduzida ao português para “O corvo fascista descobriu que para nós - ele não é águia<sup>50!</sup>”. Artista russo Viktor Nikolaevich Deni (1893-196), *Iskusstvo* (editora), feito em 1944, na União Soviética. Inscrição secundária prejudicada pela visibilidade (centro do animal). Hoje, o exemplar se encontra no Museu *Victoria and Albert online* e físico. Viktor Deni foi um artista soviético que trabalhou com desenhos animados nos jornais *Solntse Rossii* (O Sol da Rússia), *Vesna* (Primavera) e *Satirikon* (O Satyricon), e com cartazes de propaganda comunista, após a Revolução de Outubro, também conhecida como Revolução Bolchevique de 1917. Viktor teve uma carreira extensa em diversos jornais soviéticos.

**Aclaração:** aqui, devemos mais uma vez atentar para a importância da designação do uso de um banco de imagens digital referencial de algum museu, galeria,

<sup>50</sup>Tradução nossa.

instituição ou outro, para a pesquisa e o uso de imagens, porque desta forma podemos ter a veracidade dos dados atestados por profissionais incumbidos da pesquisa factual das obras, facilitando desta forma o trabalho do historiador e do professor. Aqui indicamos como um recurso inquestionável, o uso do *Google Arts and Culture*, que conta com uma relação de colaboração com os maiores museus do mundo, dentre eles, *Tate Britain*<sup>51</sup> em Londres, *MoMA* em Nova Iorque, Museu Van Gogh em Amsterdã, Museu Reina Sofia em Madri e outros. O *Flickr Commons* é outro recurso que também reúne diversas imagens em parceria com instituições, universidade e fototecas, dentre elas, *Nasa*<sup>52</sup> nos Estados Unidos da América, *The British Library* em Londres, *George Eastman House* em Nova Iorque, entre outras instituições do mundo. Aqui nesta pesquisa, com já foi dito, recorreremos ao acervo do museu *Victoria and Albert* de Londres.

Voltemos à ficha técnica: ela pode sofrer alterações quando se tem ou não dados específicos de uma obra. Por exemplo, o primeiro cartaz, austríaco, nos apresenta com detalhes as inscrições contidas, mas no segundo caso, na peça soviética, não foi possível obter as mesmas informações nos dados dispostos pelo museu, e tampouco conseguiu-se identificar outras informações através do aumento da imagem, pois, ao tratar-se de uma língua distante da nossa a codificação se torna ainda mais imprecisa.

Quando não se tem informações do autor da obra, usamos o termo autor desconhecido, assim como em outros casos. Nos pôsteres, ainda temos um detalhe importante: em algumas situações podemos identificar a revista, empresa, iniciativa ou agência envolvida na criação das peças. E ainda, em outros casos, recorrentes, para não dizer iminente no nosso contexto de guerra, podemos ter o registro de quem foi o mandante político da peça.

É importante também, atentar para o fato de que, quando se tem alguma informação precisa da obra, pode-se buscar a averiguação de outro dado que nos falta, como exemplo: através da data e local da peça podemos pesquisar qual a tecnologia que aquele trabalho pode ter usado naquela época e local. E ainda, dentro das possibilidades do uso da imagem na pesquisa e no ensino, o professor – ou investigador ou aficionado, em seus casos específicos - pode delimitar esta pesquisa como um dos objetivos da análise até mesmo para seus alunos, estimulando o campo da reflexão, da leitura histórica e da coleta de dados.

---

<sup>51</sup> O *Tate Britain* é museu nacional de arte moderna do Reino Unido, em Londres. O *Mo Ma* é o museu da cidade de Nova Iorque, criado no ano de 1929 como uma instituição educacional. O Museu Van Gogh é um museu de Amsterdã e seu acervo é composto por trabalhos do pintor Vincent van Gogh e contemporâneos. O Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, de Madri, foi inaugurado oficialmente em 1992 e, o seu nome presta homenagem à Rainha Sofia, rainha consorte de Espanha.

<sup>52</sup> A *Nasa*, *National Aeronautics and Space Administration* ou Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço é uma agência do Governo Federal dos Estados Unidos, sediada em Washington. A *The British Library* é a Biblioteca Nacional do Reino Unido, estabelecida em Londres. O *George Eastman Museum*, é o museu mais antigo do mundo dedicado à fotografia e filme, foi aberto ao público em 1949, em Nova Iorque.

Portanto, a partir de todas as informações e reflexões compartilhada até esta etapa do trabalho, estabelecemos para a definição e elaboração da ficha técnica os seguintes elementos: o processo (cartaz, fotografia, pintura), a técnica (litogravura, tinta óleo, giz pastel, fotografia analógica, etc), dimensões, o título da obra (e tradução, quando houver), autor (nascimento, morte e nacionalidade), cliente (quando houver), lugar de origem da imagem, data, inscrições e textos contidos na imagem. Ao fim da pesquisa, e caso consideremos necessário, pode-se adicionar dados extras. Na imagem 28, por exemplo, anexamos uma breve biografia sobre o artista da obra.

### 4.3 EPIDERMIS: Primeiridade, descrição plástica e icônica



**A descrição da primeiridade da imagem 27:** o cartaz apresenta em sua composição e organização formal o símbolo de uma águia no centro direito da imagem, na cor amarelo-dourado, sobre fundo vermelho, apoiada na suástica nazista, que por sua vez está sobre a representação de uma igreja rodeada por bandeiras que carregam, mais uma vez, a suástica nazista. Na parte superior do cartaz, observa-se uma frase com tipografia maior que na segunda, que está logo abaixo. Na parte inferior, informações que indicam uma data, local e horário.

**Aclaração:** como dito acima, a primeiridade de Peirce dá conta do *ver*, responde a pergunta de *o que vemos*, o que está diante dos olhos e nele não se precisa fazer qualquer tipo de relação ou qualquer análise e juízo de valor, isso se dá secundidade e terceiridade. Segundo Santaella, sobre a primeiridade:

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (SANTAELLA, 1983, p. 30).

É interessante pensarmos aqui, em como descreveremos a imagem para outra pessoa que não a vê e precisa de uma síntese do que está acontecendo ali. Outro fato importante é não aplicar nesta etapa, e nem nas etapas a seguir, juízos de valor a respeito dos elementos. Por exemplo, não devemos usar a designação de um vermelho “intenso” ou uma mão “grande”. Isto pois, essas denominações implicam em julgamentos feito a partir de percepções individuais.

**A descrição plástica ou formal da imagem 27:** o fundo vermelho é sólido e sem texturas ou padrões. A imagem da águia se vale de um contraste de luz e sombra, a igreja na parte inferior da imagem é coberta quase por completa de um tom que vai do cinza ao preto, e as bandeiras brancas, são revestidas de nuances do vermelho em suas pontas. As suásticas - tanto a que apoia a águia, quanto as que estão nas bandeiras - estão sobrepostas no centro da imagem. O pedestal que a águia está tem a forma da suástica, e ao seu redor estão as bandeiras, com as inscrições da suástica nazista, mais uma vez. A composição do cartaz se sustenta na diferença do tamanho dos signos representados que são colocados em contrastes de proporções em relação uns aos outros: a águia e as bandeiras em relação à igreja.

**Aclaração:** a descrição plástica é a mais explorada pelos autores, pois deve contemplar a tudo aquilo que é da ordem da representação visual. É extensa e inacabável sua formulação se formos levar em conta a quantidade de elementos a serem descritos segundo os especialistas no tema Donis A. Dondis (1973) e Ernst Gombrich (1999), por exemplo. Nossa análise, busca tornar possível um estudo mais objetivo para o historiador e professor, por isso, não nos ateremos a explorar essa extensa descrição, e também, por seguirmos aqui, as concepções de primeiridade de Peirce. Com isso, aproveitamos para insistir e lembrar aos leitores que a análise plástica dos objetos irá depender muito do tipo de suporte e processo por meio do qual a peça foi executada, porque cada processo, e seu respectivo suporte de criação - pintura, fotografia, e desenho, por exemplo - tem especificidades que merecem ser aprofundadas por cada analista, e porque, cada processo indica uma decisão do criador em termos de potência imagética. Quer dizer: um desenho de um corpo estilhaçado por bombas podem não ter o mesmo impacto que uma fotografia deste mesmo corpo. Um desenho pode ser fruto da imaginação, já uma fotografia, somente existe se aquilo que foi fotografado da mesma forma, também existiu. Isto, para dar apenas um exemplo de como cada processo pode gerar imagens de potências expressivas e comunicativas diferentes, entre outros aspectos. Então, o leitor precisa atentar para a disposição dos elementos, para a composição, para o uso de cores, contrastes e sombras, texturas, enquadramento, e, especialmente, para a inter-

relação destes elementos. Consideramos como aspectos plásticos da análise de imagem, o suporte, seus limites físicos, o enquadramento do motivo representado, a composição e diagramação dos elementos, a interpretação das formas e ferramentas plásticas, as cores e iluminação, a textura, a mensagem e o conteúdo linguístico.

**A descrição icônica da imagem 27:** a leitura ocidental, da esquerda para a direita, coloca o espectador imediatamente diante do signo central: a águia. A ênfase é construída através do tamanho da águia, que ocupa um terço da página em relação aos outros elementos, tem cor amarela, e é colocada em uma postura ereta. A águia só não é maior que a totalidade do fundo que é predominantemente vermelho e sólido. Quando nosso olho desce pela página, encontra as bandeiras e as suásticas, em tamanho inversamente proporcional, centralizadas na volta da águia, logo ao fim, as informações da exposição. As suásticas são repetidas na imagem cinco vezes de forma visível, no pedestal central que suporta a águia, nas duas bandeiras da direita, e em duas da esquerda, apesar do espectador já entender que ela é repetida mais duas vezes nas últimas bandeiras do lado esquerdo. Portanto, os signos da imagem são: águia, bandeira, suástica, igreja, vermelho, amarelo (dourado), preto e a mensagem.

**Aclaração:** os signos icônicos (ou figurativos) são aqueles que representam algo e existem “para outra coisa diferente de si próprio, para as conotações que o rodeiam como satélites”, segundo Martine Joly (1994, p. 121). Aqui, nós iremos identificá-los dentro do conjunto compositivo da imagem, para na etapa seguinte, identificar e analisar as relações com vistas a compreender como foram representados e o que, juntos, podem significar quanto a mensagem contida e expressa na peça.



**A descrição da primeiridade da imagem 28:** o cartaz apresenta em sua composição e organização formal, o símbolo de uma ave uniformizada, sendo estrangulada por uma mão humana no centro da imagem, sobre fundo branco. A ave agarra a silhueta de uma mulher, no canto direito inferior, e é adornada com símbolos nazistas. A mão que prende a ave carrega uma estrela vermelha na sua veste. Na parte superior, encontra-se uma frase, metade na cor vermelha, a outra, na cor preta.

**A descrição plástica e formal da imagem 28:** o fundo do cartaz é branco, sólido, sem texturas ou padrões, e ao redor do retângulo, uma linha vermelha emoldura a composição. A ave, a imagem da mulher, e o chão que a sustentam, que representam três terços da imagem, são pretas. A pele e os elementos que adornam o uniforme e os espaços positivos da gravura são na cor cinza. A mão é apresentada em tom rosado, seguida pelo braço com veste verde-oliva, que carrega uma estrela vermelha com bordas em branco, únicos elementos coloridos da imagem. A estrela do uniforme da mão, a cruz de ferro no peito da ave, e a suástica da asa direita, são dispostas em uma linha transversal, da esquerda para a direita, de cima para baixo, e estão no centro do cartaz. A inscrição é posicionada logo acima da cena central, e a frase dividida em dois períodos dá ênfase a última, em vermelho, junto ao ponto de exclamação. A cena representada pelo aperto da garganta do animal está em dissociação com os elementos inferiores - a mulher e o chão - da imagem, das quais através da distorção de perspectiva parecem estar em segundo plano.

**A descrição icônica da imagem 28:** do lado esquerdo em direção ao centro superior do cartaz, uma mão fechada firmemente no pescoço de uma ave é apresentada ao espectador. O braço é coberto por um uniforme que carrega uma estrela vermelha, seguido da mão que esgana o pescoço da ave. A identidade do braço é exposta pela autoria do cartaz, soviético, pela estrela vermelha em referência ao comunismo, identificada pelo contexto político e social da época. A única expressão facial dentre os três personagens que estão na narrativa é a da ave, assustada e em desespero. O rosto tem olhos arregalados, e a boca aberta com a língua para fora indicam a falta da respiração. Seu corpo se apresenta em movimento, as asas estão abertas e as penas caem de seu corpo. Na pata direita, sua presa repousa. A presa aqui é representada por um corpo desnudo, com cabelos compridos, de costas para o leitor e coberto por uma espécie de tecido, sozinho e em meio a um solo com galhos de árvores amontoados no canto direito inferior. O texto "O corvo fascista descobriu que para nós - ele não é águia!", é posicionado no canto superior do cartaz. Portanto, os signos da imagem são: a estrela vermelha, a mão fechada, o soldado russo, o corvo, a suástica, a caveira sob ossos cruzados, a cruz de ferro, e o corpo nu.

## 4.4 DERME: Secundidade, signos e significados



**Aclaração:** depois de termos identificados os signos presentes na imagem, seguimos para a etapa da compreensão de seus possíveis significados, sentidos e as relações com a nossa própria experiência e conhecimento sociocultural. Neste momento, a descrição da secundidade se mistura com a identificação dos signos e significados da imagem. Não faremos a separação da descrição pois é nesta fase que, segundo os conceitos de Peirce, o leitor percebe como se deram as formas de representação. Ou seja, aqui, o espectador irá analisar como os signos vistos na primeira etapa simbolizam e significam algo, de acordo com as suas informações e as relações com os modos de representação humana em seus contextos. Propomos que o leitor escolha três símbolos para aprofundar sua análise, levando em conta aqueles mais relevantes para o objetivo inicial da análise. Neste caso, escolhemos a águia, a suástica e as cores do cartaz: amarelo, preto e vermelho.

**A descrição da secundidade, signos e significados da imagem 27:** o cartaz utiliza apenas cores da bandeira alemã. O vermelho adotado pelo partido nazista domina a maior parte da imagem, salvo quando o olhar chega a águia amarela, neste momento seu protagonismo decai. A águia amarela em pose ereta, estática e precisa, simboliza todo o poder que o cartaz incita. Seus olhos se mantêm no horizonte, imponente, em nenhum momento olham para o espectador. A distância da águia em relação ao espectador é construída pela postura do animal e pela sua posição na imagem: em cima de um pedestal e, até mesmo da igreja. O pedestal que alavanca a águia tem o formato da suástica, talvez, o símbolo mais emblemático do nazismo, e ele é repetido nas bandeiras, de forma sucinta, pois não é ao todo visível. Mais tarde, através da frase, descobrimos que o espectador é de fato o observador, e o convidado para participar da exposição. A narrativa insinua, através de seu personagem principal, que o espectador está ali para observar, de longe, mas tem um papel muito importante: fazer parte da luta por Viena e pela Grande Alemanha como puder, senão como soldado, como alguém que é testemunha dos fatos que estão acontecendo, e que ali são mostrados. A cor amarela

da águia, ocupando um terço da moldura do cartaz é outro recurso utilizado para que esta seja a protagonista da cena, pois ela faz referência ao dourado, ao ouro dos brasões alemães, a uma das cores da bandeira, e contrasta com o vermelho do fundo. As frases “luta por Viena” e “luta pela Grande Alemanha”, e o texto posicionado logo acima da águia, transformam a águia em soldado, e um soldado intacto, inabalável, como demonstra postura. Não temos como saber, e, portanto, afirmar, se foi por descuido processual, mas uma parte da asa direita se sobrepõe ao texto superior. E ela se sobrepõe, de certo modo, a todo os outros elementos, inclusive acima do vermelho de fundo, da suástica transformada em pedestal no centro da imagem, e da igreja. As bandeiras não a encostam, mas adornam, simbolizando o lado que o soldado-águia luta e insinuando que ele está protegido por este estado. O único elemento que se encontra sobre uma pequena parte do seu corpo é a torre da igreja, e que parece levantar uma cruz. Ela produz sensações que figuram certa intocabilidade e autoridade inquestionável. A forma geometrizada da águia dá um certo volume ao corpo e as asas, e as sombras e luzes iluminam o rosto, o peito, as asas, patas e garras.



**A descrição da secundidade, signos e significados da imagem 28:** neste cartaz, a inscrição sintetiza o caráter da representação: um deboche do exército russo aos militares nazistas e a seus signos. A estrela vermelha do uniforme surge do lado esquerdo da imagem para enforçar o travestido corvo nazista do lado direito. Uma estrela vermelha aniquila seis suásticas, que estão espalhadas pelo uniforme nazista da ave. O corvo, indicado pela frase do cartaz e pelas características representacionais - cor preta, bico curto - é transformado em soldado alemão. Em seu quepe, dois símbolos e índices, a suástica e a caveira sob ossos cruzados, a última, geralmente relacionada a perigo tóxico, fazem parte da construção do soldado controverso e perigoso. Quando descemos o olhar sobre o corvo, a segunda suástica aparece na asa direita, a terceira está no bilhete fixado no cinto, que por sua vez, carrega a quarta suástica. Na pata direita, pequena e quase invisível, a quinta suástica antecede a última suástica, na espora da bota. O corvo, neste contexto, simboliza o caráter nazista visto pelos olhos russos, em dissonância com o significado da águia, forte, imponente e soberana. Na humanização dos traços da ave,

recebendo feições, orelhas e roupas, o soldado é inversamente despido de racionalidade e transformado em animal. O corvo é um animal oportunista e geralmente necrófago. Ou seja, ele não é nem presa, nem predador, se alimenta da carcaça de animais mortos por outros, e até mesmo de lixo. Na pata direita está a presa do animal, a imagem de um corpo sobretudo indefeso, feminino e aparentemente infantil. O jogo entre as dualidades se dá na disposição dos elementos “de/na esquerda, de/na direita”. A união soviética é representada no lado esquerdo, com a estrela vermelha, símbolo socialista e comunista. A Alemanha nazista é representada no lado direito, com todos os símbolos nacionalistas.

## 4.5 HIPODERME: Terceiridade, relações e conclusões elementares



**A descrição da terceiridade, relações e conclusões elementares da imagem 27:** as águias são animais predadores, carnívoros, com grande acuidade visual, que constroem seus ninhos nos locais mais altos de montanhas e árvores, conseguindo salvar suas vidas, e a de seus filhos. Algumas espécies de águias vivem até os 30 anos na natureza, e 40 em cativeiro. Na mitologia grega, a águia é o símbolo de Zeus. A águia é comumente associada à soberania, beleza e imponência. Diversos países escolhem animais como símbolos de suas nações, pautados nas características físicas, de sobrevivência, comportamentais e de complexidade dos bichos. É difícil encontrar uma presa enquanto signo de um país, partido ou movimento. O predador, de forma geral, procura ativamente a sua presa através de emboscadas e perseguições, por possuir características que os colocam em vantagem a ela, e essa relação tem a sobrevivência como finalidade. Com isso, é muito fácil para nós entendermos o porquê de nações escolherem animais para representar seus princípios e ideologias. Parece inimaginável que uma Alemanha nazista escolhesse um inseto ou animal doméstico para as suas representações e construções de narrativas. Isto porque eles não queriam passar uma imagem de passividade ou a domesticação de ideais. O nazismo escolheu a águia para comunicar sua soberania e a sua ameaça diante de seus inimigos. Com isso, a águia no contexto nazista busca ser um constante alerta de como o povo deve se sentir e se portar. O cartaz chama os indivíduos para testemunhar os grandes feitos de uma luta que busca a sobrevivência do povo, com austeridade, firmeza e certeza. Na Segunda Guerra Mundial, estas exposições de cartazes ganharam notoriedade e foram usadas como mais

um dos recursos para a propaganda de guerra. O preto, o vermelho e o amarelo, são as cores que compõem a bandeira alemã adotada a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, na República de Weimar, que se estende até 1933, quando o nazismo toma o poder. Quando o Partido Nazista assume o poder alemão, a bandeira é limitada ao vermelho, preto e branco, tendo a suástica no centro. Esta bandeira foi projetada pelo próprio líder do partido, Adolf Hitler, e sustentou o país até 1945. O amarelo da bandeira que representava até então um estado democrático, desapareceu. Hitler, sobre a nova bandeira, no livro *Mein Kampf* (1924-1926), traduzido para Minha luta, diz “(...) eu mesmo, entretanto, após inúmeras tentativas, encontrei um desenho final, uma bandeira com um fundo vermelho, um círculo branco e uma suástica preto no meio. Depois de várias tentativas, pude definir a relação entre o tamanho da bandeira e o tamanho do círculo branco, assim como a forma e a espessura da suástica<sup>53</sup>”. O vermelho simbolizava o social, o branco representava o movimento nacional, e a suástica era o símbolo da vitória ariana antissemítica, segundo esclarecimentos do partido nazista. A bandeira é um símbolo, e os alemães nazistas sempre souberam da capacidade de conversão deste símbolo. Educar o povo sobre os seus simbolismos, e repeti-los incessantemente, é uma maneira eficaz de se promover uma ideologia. Imagine, se ao invés do fundo vermelho, o círculo branco e a suástica preta, estivesse um texto hasteado nas ruas, nos cartazes, nos panfletos, nos uniformes e em outros materiais da propaganda. Nós, enquanto indivíduos, hasteamos signos que significam discursos. Discursos são longos, mas os signos são elementos rapidamente identificáveis. No texto de um panfleto<sup>54</sup> distribuído para meninos de 10 a 14 anos, que participavam da organização da juventude hitlerista, é descrito que quando a bandeira nazista voava, ali voavam as parábolas do desejo ariano, a liberdade nacional, a justiça social, a pureza racial e a vitória da humanidade nórdica. A suástica, por sua vez, representava um “santo símbolo” do espírito germânico. No Brasil, o uso da suástica em apologia ao racismo ou ao nazismo, prevê pena de dois a cinco anos de reclusão. Em outros países, fazer uso do símbolo também é proibido. Por que? Pois as imagens não são inocentes. O artista que desenhou e ambientou o cartaz não colocou aquelas suásticas como símbolos de “condutora do bem-estar”, origem sânscrita da palavra *svastika*. A suástica, neste cartaz, não ornamenta objetos decorativos e utensílios domésticos da antiga Mesopotâmia - primeiros objetos encontrados na história da humanidade com a suástica. Aqui, neste cartaz ela designa todo o seu ressignificado

---

<sup>53</sup> Fragmento do livro *Mein Kampf*, escrito por Adolf Hitler entre 1924-1926. O livro voltou a ser publicado sob domínio público setenta anos depois dos direitos autorais que pertenciam a Baviera desde 1945, caducarem em 2016. Disponível em: <http://abre.ai/meinkampf>. Acessado em: 15 de junho de 2019.

<sup>54</sup> Texto completo do panfleto nazista. *Reichsjugendführung, Pimpfimdienst. Potsdam: Ludwig Vöggenreiter Verlag*, 1938. Disponível em: <http://abre.ai/panfletonazi>. Acesso em: 15 jun. 2019.

pautado na desigualdade e superioridade de um povo sobre o outro, e com orgulho, usando de pretexto para uma guerra por poder ideológico e econômico.

**Sugestões de materiais complementares:**

CAPUTO, Rafael. **O patriotismo do Tio Sam ou a raça ariana do Führer?** [S.l.]: Medium, 2017. Disponível em: <http://abre.ai/4zz>. Acesso em: 30 jun. 2019.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

CALVIN University. German Propaganda Archive: the life of the Führer. United States, [20uu?]. Website. Disponível em: <http://abre.ai/panfletonazi>. Acesso em: 30 jun. 2019.

**Aclaração:** Sugerimos que ao final da análise sejam disponibilizadas as referências usadas e textos de apoio para aqueles que desejam aprofundar questões relativas à imagem analisada. Livros, artigos, textos, notícias, vídeos ou links de assuntos devem ser anexados após a análise, para que o leitor que queira se aprofundar ou ler sobre a temática relativa a imagem tenha acesso.

Na terceira fase, buscamos relacionar todas as descrições anteriores, com as conclusões sobre o que a obra comunicou e as relações com os significados dos elementos além dela. Nesta fase, também não iremos distinguir as sub-etapas e iremos apresentá-las de forma conclusiva, mesclando a terceiridade, com as relações elaboradas pelo leitor em uma conclusão elementar. É neste momento que leitor faz suas relações e se ampara na pesquisa sobre os signos encontrados dentro dos seus contextos culturais, sociais, econômicos e históricos. A partir daqueles três signos estabelecidos na etapa da Derme, o leitor irá além da obra, buscar amparo em outras pesquisas sobre o tema e então, fazer as relações com o já apontado, partindo para a conclusão da análise, que no nosso caso, busca responder a complexa pergunta em torno de o quê a imagem nos comunica.

Na análise da imagem 27, relacionamos as representações da águia, o uso das cores pelo partido nazista e a reconstrução do significado da suástica. Poderíamos trilhar outro caminho, poderíamos nos debruçar sobre o texto da imagem, as exposições artísticas e expositivas feitas durante a Segunda Guerra, o papel da igreja, ou outros elementos compositivos do cartaz. Como anunciamos desde o início desta pesquisa, o nosso olhar é parcial, carregado de escolhas pessoais e seleções. É impossível *ensinar* ou *ditar* as formas de escolha que o professor e o historiador seguirão. Desde o início da ação de se trabalhar com imagens, o indivíduo escolhe. Nós só podemos atentar para *como* estes profissionais escolhem e expõem suas escolhas. Através de *qual* metodologia

eles podem se ater e perceber em *quais* aspectos devem evitar quando se trabalha com imagem.

Outro ângulo importante que deve ser levantado é que a análise, por mais embasada metodologicamente, e afinada com os diversos contextos que uma imagem carrega, ela é sua, são as suas palavras que a descrevem, e são os seus olhos que as interpretam. Por isso, ela sempre carrega um pouco do seu autor, e é importante se posicionar enquanto indivíduo, respeitando as parcialidades possíveis. Em uma época deveras conturbada no mundo, e principalmente no Brasil, ser professor ou historiador tem um peso enorme sobre as opiniões formuladas a partir de palavras comunicadas e que serão interpretadas.



#### **Descrição da terceiridade, relações e conclusões elementares da imagem 28:**

o corvo, diferentemente da águia, é um animal que depende de um terceiro para a sua alimentação ocorrer. Eles não caçam efetivamente: ficam à espreita de carcaças deixadas por predadores, mantendo uma relação de oportunismo com o seu alimento. O corvo compensa sua inteligência com a falta de aptidões físicas. Ele imita o som de outros animais para que, com isso, o predador abra a carcaça da presa e assim seja possível a sua alimentação da carcaça, pois suas garras e seu bico não são tão eficazes para tal. A zombaria feita pela união soviética sobre os nazistas vai além da caricatura de um símbolo. Viktor Deni premia o corvo com uma Cruz de Ferro, condecoração que voltou a ser usada na Segunda Guerra Mundial pelo Terceiro Reich - e que hoje é vendida em sites mercantis como *souvenirs*<sup>55</sup> -. Transformando um corvo em soldado, e o soldado em corvo, suas ações se fundem. O soldado é transformado ou melhor, representado como um oportunista sobre a população incapaz de se defender, representada pela imagem da mulher indefesa em sua garra direita. Quem comanda as estratégias de guerra, as ideologias difundidas e as atrocidades não são os soldados, tampouco os corvos. Os soldados não são mais que criaturas oportunistas. O cartaz construído por Viktor Deni, menospreza um dos maiores símbolos nazistas, e é veiculado no momento em que a Alemanha iniciava sua retirada da União Soviética, antecipando a vitória soviética. Como adiantado nas etapas anteriores, os elementos estão dispostos na página em conformidade com suas ideologias políticas. A união soviética entra no cartaz pelo lado esquerdo, com a mão imponente e certa: não há espaço para erros. O braço carrega o

<sup>55</sup> Compre aqui: Medalha Alemã Cruz de Ferro da Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <http://abre.ai/4WF>. Acesso em: 29 jun. 2019.

símbolo da estrela de cinco pontas, na cor socialista, o vermelho. Entre as mais diversas versões, se preconiza a de que a estrela faz referência aos cinco dedos das mãos socialistas, que neste caso, é atestada pela única ação soviética presente no cartaz. A mão que pune, ridiculariza, e é justa. Segundo Mikhail Khvostov<sup>56</sup>, escritor russo especialista em história militar, a cor vermelha usada pelos soviéticos em bandeiras, tem indícios múltiplos. Tradicionalmente, a cor vermelha era usada em motins, simbolizando o sangue. No uso naval, a bandeira vermelha era hasteada quando o navio estava se preparando para a batalha, em contraponto a bandeira branca, que simboliza o rendimento. Com os bolcheviques, a bandeira vermelha foi firmada como símbolo da luta comunista para a União Soviética. A estrela vermelha, de acordo com relatos difundidos no final da Revolução Bolchevique, em 1917, conta que quando os soldados do Exército Vermelho regressaram a Moscou na luta contra a Alemanha e a Áustria, foram obrigados a usar uma estrela branca em seus quepes, para distinguir membros que trabalharam em apoio ao exército de soldados que lutaram na guerra. Tomados pela vertente comunista e o conhecimento do significado da cor vermelha, estes soldados pintaram suas estrelas brancas de vermelho. O ato dos soldados foi aprovado pelos bolcheviques e a estrela vermelha foi adotada pelo Exército Vermelho e posteriormente pelo governo soviético e russo. Algumas outras lendas são citadas por Khvostov, mas todas se justificam na percepção e relação da cor vermelha com a luta e o comunismo. Poética e ideologicamente posicionada na garra direita, a presa repousa em meio ao caos formado por galhos e elementos que sugerem destruição. Este é o símbolo da inocência do povo assolado pelo exército nazista. Para impactar o espectador, o corpo é infantilizado, nu e solitário, porém pode passar despercebido pelo olhar desatento. O foco da guerra nunca foi a sociedade que sofria com as atrocidades, mas quando convinha era usada como forma de persuasão e construção da imagem do outro, do inimigo impiedoso. O cartaz sobretudo é uma afronta a Alemanha nazista, mas também, um cartaz que produz seus significados muito bem expressos e identificáveis para seus pares.

### **Sugestões de materiais complementares:**

KHVOSTOV, Mikhail. **The Russian civil war: the red army**. Oxford: Osprey Publishing, 1996. v. 1.

MERCADO Livre. **Medalha Alemã Cruz De Ferro 2ª Classe Segunda Guerra**. Disponível em: <http://abre.ai/4WF>. Acesso em: 29 jun. 2019.

---

<sup>56</sup> Escritor russo, nascido na cidade de Moscou em 1950. Mikhail estudou línguas no *Moscow College* e desenvolve pesquisas sobre história militar.

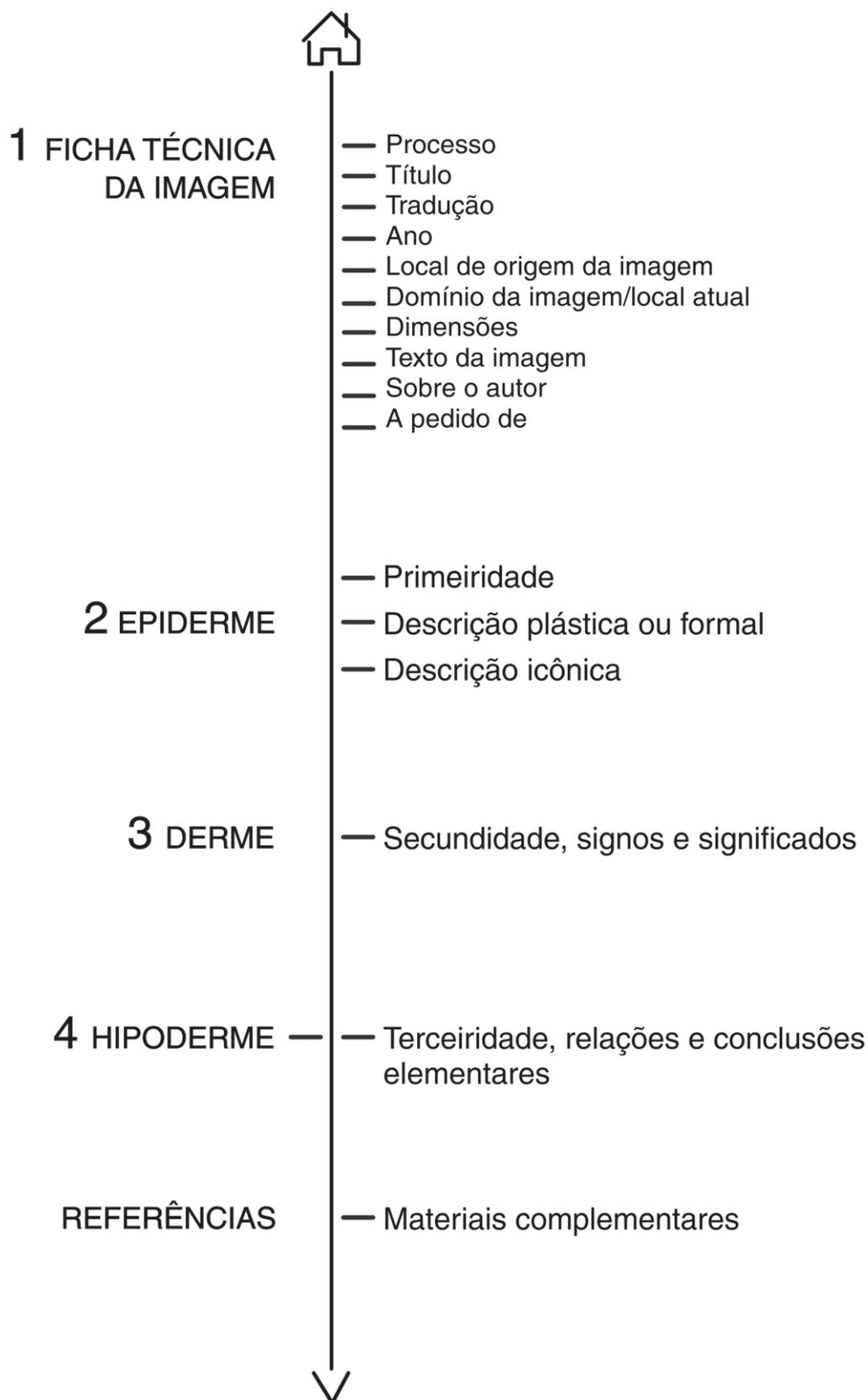
LIST of knight's cross of the iron cross recipients. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: <http://abre.ai/4U9>. Acesso em: 29 jun. 2019.

A proposta de análise aqui apresentada tem por objetivo sintetizar os processos de análise iniciados pelos autores expostos na pesquisa, por entender que o professor e o pesquisador de história, assim como outros profissionais de áreas que estão além das artes e imagens, necessitam de uma otimização do tempo. De maneira alguma isso significa que a análise não seja profunda, pelo contrário, a proposta vem enfatizar a obrigatoriedade do uso metodológico da análise de imagem, para que o leitor possa adentrar em seus significados, signos e representações. Sendo assim, nossa pesquisa busca auxiliar professores, historiadores e alunos a compreender a complexidade de uma imagem, e suas várias camadas.

Devemos frisar que uma análise por uma análise, de fato, não produz conhecimento histórico. A análise deve acompanhar um projeto, e este projeto e objetivo irá conduzir o historiador a melhor metodologia. Com isso, como já foi enfatizado, nós propomos ao historiador e ao professor que através da sua busca pela compreensão da imagem, dê voz a um documento complexo, que não fala através do sentido oral, mas demonstra, que não acaba em si.

A análise de imagem nunca termina na descrição e conclusão do autor, ela tem início neste processo de decodificação que levará os próximos leitores abrirem e relacionarem novos olhares. De fato, a análise que apresentamos aqui, não é um objeto finalizado como um todo, mas antes um dispositivo que, além de comprovar a complexidade implicada no uso da imagem como fonte de pesquisa e conhecimento, oferece um caminho seguro de encaminhamento pautado em uma sistematização fundamentada no campo da análise imagética. Por outro lado, para além da complexidade da imagem como fonte de pesquisa, a proposta apresentada não pode ser considerada fechada porque todas imagens são históricas, e tal como a História devem ser revisitadas para fins de atualização a todo momento.

Gráfico 3 – Estrutura da análise de imagem



Fonte: Elaboração da autora

## 5 ANÁLISE DE CASOS

### 5.1 Análise do cartaz Woman's' Place in War

Imagem 29– Análise: Woman's place in war



Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*

# 1 FICHA TÉCNICA DA IMAGEM

**PROCESSO:** Cartaz fotolitográfico

**TÍTULO:** *Woman's Place In War*

**TRADUÇÃO:** O lugar da mulher na guerra

**ANO:** 1944

**LOCAL DE ORIGEM DA IMAGEM:** Estados Unidos da América

**DOMÍNIO DA IMAGEM/local atual:** *Victoria and Albert Museum Online*

**DIMENSÕES:** 32cm x 21cm

**TEXTO DA IMAGEM:** *Woman's place in war. The army of the United States has 239 kinds of jobs for women. The Women's army corps.*

**TRADUÇÃO:** Lugar da mulher na guerra. O exército dos Estados Unidos oferece 239 tipos de trabalhos para mulheres. Corpo de exército das mulheres.

**AUTOR:** Irving Cooper

**SOBRE O AUTOR:** Sem informações.

**A PEDIDO DE:** *United States Army*

## 2 EPIDERME: Primeiridade, descrição plástica e icônica

### 2.1 Descrição da Primeiridade:

O cartaz reproduz a imagem de uma mulher, observando através de um escopo. A mulher veste um uniforme bege, com um símbolo no braço direito. Atrás da representação feminina e da máquina, um céu com nuvens em tons de azul, e branco. Na parte inferior do cartaz, um retângulo cinza concentra o texto da imagem. No canto esquerdo, uma medalha com o rosto de uma guerreira seguido da frase "Weather Observer, Army Air Forces" ao lado.

### 2.2 Descrição plástica ou formal:

O cartaz é dividido em dois retângulos, o primeiro vertical, suporta a cena de uma mulher observando através de um escopo, o segundo horizontal, carrega o texto informativo da imagem. O primeiro retângulo enquadra a cena em questão sobre três quartos do espaço, em um meio primeiro plano, no ângulo *contre-plongée*. O fundo da cena é externo, retratando um céu em tons de azul e branco, concentrando o azul no canto inferior da imagem, e o branco no canto superior. A fotolitografia usa do contraste entre luz e sombra para a construção de profundidade, tanto da mulher quanto da

máquina de medição meteorológica. No segundo retângulo cinza, centralizado, segue o texto “WOMAN'S PLACE IN WAR / *The Army of the United States* / has 239 kinds of jobs for women / *THE WOMEN'S ARMY CORPS*”. Acima do retângulo que suporta o texto informativo, no canto esquerdo, está uma medalha prata de uma guerreira, seguida do texto “Weather Observer, Army Air Forces”, dentro de um segundo retângulo cinza mais escuro. No canto direito do primeiro retângulo vertical, sobre a mulher, a inscrição do autor “Irving Cooper”.

## 2.3 Descrição icônica:

A mulher branca, com cabelos ondulados e presos, batom vermelho e expressão serena, segura o equipamento de auxílio na profissão inscrita na imagem como “observadora do tempo”, e olha através do escopo. Ela está vestindo um uniforme do *Women's Army Corps (WAC)*, na cor bege. O uniforme carrega no braço direito um disco azul, seguido de uma estrela branca com o centro vermelho, e alada com asas em dourado. O chapéu apresenta um símbolo não identificável. A máquina de medição do tempo possui tamanho relativo ao da mulher, e está do lado esquerdo, sendo manuseado com precisão pela mulher. O cartaz, que faz alusão aos “novos” empregos possibilitados pela guerra a mulheres norte-americanas, ambientaliza a cena ao ar livre para simbolizar o ato da função desempenhada pela personagem. As cores estão concentradas na narrativa da mulher em ofício, e o texto informativo usa de cores frias, em tons de cinza. O signo representado na medalha do canto inferior esquerdo é o busto de Athena, insígnia oficial da *U.S. Women's Army Corps*. Portanto, os signos da imagem são: a mulher, o distintivo, o batom vermelho, o céu, a medalha de Athena, e a máquina.

## 3 DERME: Secundidade, signos e significados

A mulher é representada no ato do seu trabalho, impecável, com uniforme em ordem, cabelos e rosto limpos. No pulso direito, uma espécie de bracelete, nos lábios, a cor vermelha, indicando uma certa preocupação estética na hora de ilustrar o perfil da mulher do exército estadunidense, junto a signos femininos. Signos estes fortemente ligados a beleza, cuidado e vaidade feminina dentro de um espectro de limpidez, sugerido pela expressão íntegra e calma da personagem, pelo céu azul e a organização dos elementos textuais. O céu azul e comumente designado como “limpo” preconiza a calma do tempo e também, diferentemente de outros cartazes sobre a guerra, ambienta um espaço-tempo diferente do caos gerado pela guerra. A cor azul se estende por todo o

fundo da cena e preenche dois terços do cartaz, tornando-se a cor que ocupa mais espaço na imagem. O azul é constantemente relacionado a sentimentos como a harmonia, serenidade e tranquilidade, e de outro lado, a frieza. A organização dos elementos textuais prioriza o “lugar da mulher da guerra”, e do “corpo de exército de mulheres” em caixa alta. O cartaz informa sobre os 239 tipos de trabalho *para* as mulheres e expõe um destes de forma elucidativa. A insígnia do exército das mulheres é Pallas Athena, deusa da sabedoria, da guerra, das artes, da justiça e estratégia. Athena tem o papel de ser a figura símbolo do exército das mulheres, indicando as características que estas devem ter ou construir, e seguir. Athena torna-se um modelo de mulher, usada como síntese de todas. A deusa nasceu da cabeça de Zeus, já adulta e armada, nesse sentido, remontando a milenar submissão das mulheres aos juízos masculinos.

#### **4**HIPODERME: terceiridade, relações e conclusões elementares

As mulheres norte-americanas não tinham permissão de se envolver nos combates da Segunda Guerra Mundial, por isso, desempenharam trabalhos que de forma direta ou indireta possibilitaram com que os homens se dedicassem exclusivamente ao conflito armado. Elas foram treinadas para consertar pequenas e grandes armas, mas não podiam usá-las, nem mesmo as policiais, essas exerciam o poder de polícia portando apenas uma lanterna. Em julho de 1943, um manual de “Treinamento Físico” foi publicado pelo *Women's Army Corps*. Esse manual ditava a conduta, as regras e o comportamento das mulheres. O primeiro tópico do manual carrega a frase “you must be fit”, traduzida para “você precisa estar em um bom estado físico” e prega a importância dos exercícios físicos para manter o corpo preparado para qualquer tipo de intempérie, ainda que seus trabalhos estivessem longe dos campos de batalha. O treinamento reforçava a prerrogativa de que os homens eram naturalmente dotados de “grande força física<sup>57</sup>”, diferentemente das mulheres, que necessitavam manter uma rotina diária de exercícios para que seus corpos estivessem aptos a trabalhar em qualquer tipo de trabalho, e a qualquer hora. O cartaz cita os 239 tipos de trabalhos para as mulheres. A postura da mulher era enfatizada junto ao apreço pela “boa aparência”. A mulher que o cartaz representa sintetiza todas as regras impostas para essa mulher. Ela precisa ter postura, disciplina, cuidar da sua aparência, e o mais importante de tudo, confiar que estes novos trabalhos vão permitir que a caracterização tradicional da mulher não se perca. Ao avesso dos cartazes na qual os homens são ilustrados em poses mártires, em meio ao caos de guerra, a propagando feminina precisa ter uma comunicação diferente. Aqui a mulher não

---

<sup>57</sup>(WAR..., 1943, p. 4).

é convocada para abrir mão de suas vaidades em prol do nacionalismo, aqui ela é aliciada pela possibilidade de instrução, de profissionalização, mas sem deixar de lado o imaginário feminino: a recruta exerce sua função maquiada, com cabelos penteados e uniforme limpo em meio a um ambiente pautado na serenidade, construído tanto em suas feições, quanto no local de trabalho ao ar livre. Neste caso, a escolha do exército em ter Athena como o ideal de mulher se mostra particularmente preciso. Retomando ao mito que deu origem a primeira filha de Zeus, Deus supremo da mitologia grega, Athena nasceu armada, de seu cérebro, sem mãe. Em Eumênides, de Ésquilo, Athena - também conhecida como Minerva - é incumbida de julgar Orestes sobre o assassinato de sua mãe, Clitemnestra. Athena o absolve, dando origem a expressão “voto de Minerva”, e dizendo “não tenho mãe a quem deva a vida. Sou em tudo e de tudo pelo macho, salvo no casamento, e estou indubitavelmente ao lado do pai<sup>58</sup>”. Athena surgiu justa *pelo* homem, mais precisamente por *seu* cérebro, é transformada em deusa da guerra e nega a sua parte feminina. Os mitos, de certa forma, ajudaram a estabelecer grande parcela das ideias que permeiam os pensamentos contemporâneos, e que muitas vezes, tem origem na submissão da mulher como metáfora. Athena teve sua origem no homem e assumiu uma luta atravessada pelos ideais masculinos, assim como as mulheres na guerra. Aclamadas para substituir os homens, sobre o seu comando e suas regras. A propaganda da guerra para as mulheres é construída por homens e desenhada pelos seus ideais.

### **Sugestões de materiais complementares:**

ÉSQUILO. **Teatro Completo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

SILVA, Paula Francinetti. Athena revisitada. OPSIS - **Revista do NIESC**, Goiás, v. 5, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9281/6377>. Acesso em: 23 set. 2019.

A VETERAN'S Experience in the Women's Army Corps (WAC) During World War II. Publicado pelo canal Iowa Public Television. [S.l.: s.n.]: 2015. 1 vídeo (1:32 min). Disponível em: <http://abre.ai/5IX>. Acesso em: 2 jun. 2019.

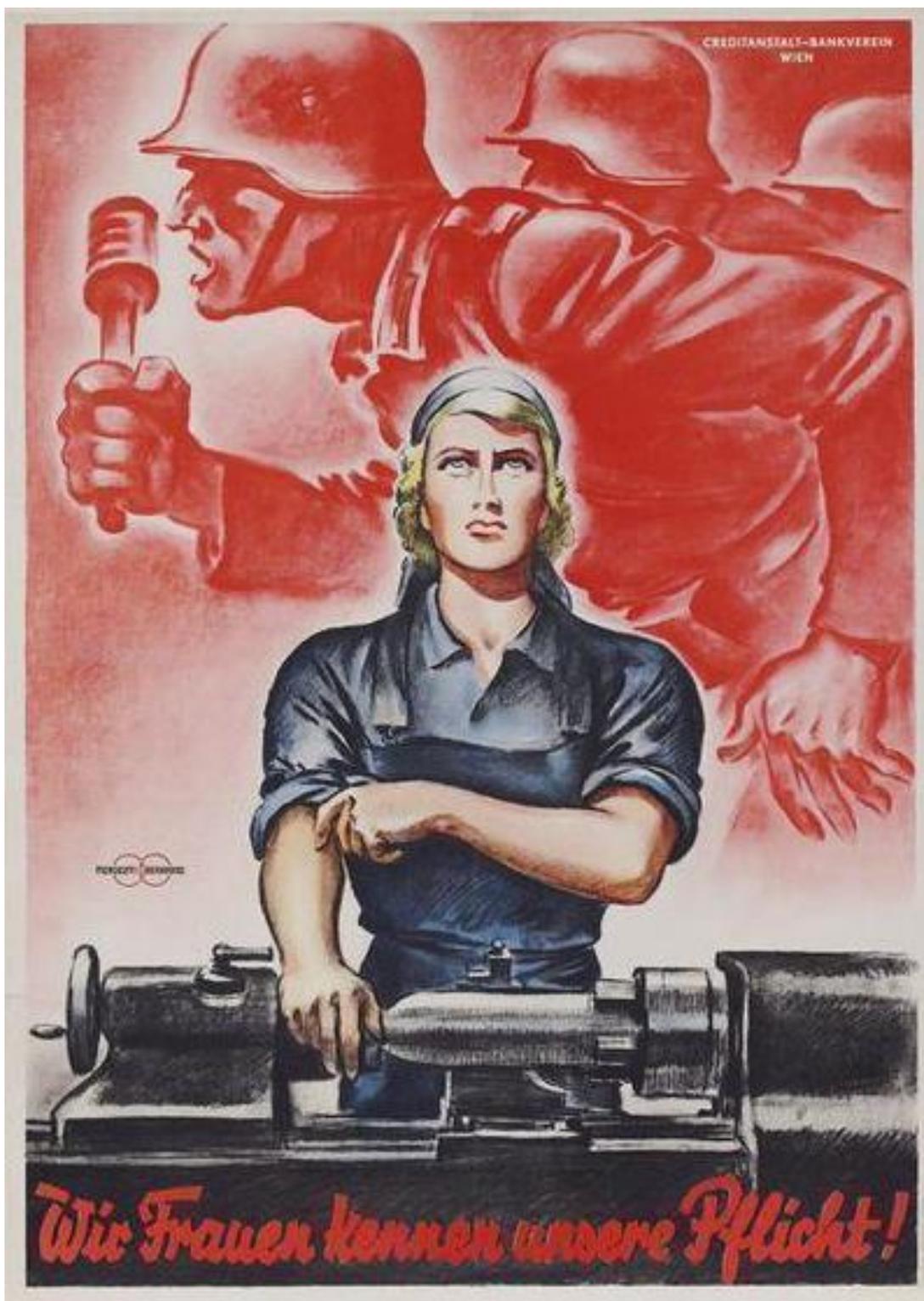
WAR Department (Estados Unidos). **W.A.C. field manual physical training (FM 35-20): physical training**. USA: United States Government Printing Office, War Department, 1943. Disponível em: <https://archive.org/details/1943FM35-20>. Acesso em: 23 set. 2019.

---

<sup>58</sup> (ÉSQUILO, 1975, p. 237).

## 5.2 Análise do cartaz *Wir Frauen Kennen Unsere Pflicht!*

Imagem 30 –Análise: *Wir Frauen Kennen Unsere Pflicht!*



Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*

## 1 FICHA TÉCNICA DA IMAGEM

**PROCESSO:** Cartaz foto-litográfico

**TÍTULO:** *Wir Frauen kennen Unsere Pflicht!*

**TRADUÇÃO:** Mulheres, nós sabemos o nosso dever!

**ANO:** 1942

**LOCAL DE ORIGEM DA IMAGEM:** Viena

**DOMÍNIO DA IMAGEM/LOCAL ATUAL:** *Victoria and Albert Museum Online*

**DIMENSÕES:** Sem informação.

**TEXTO DA IMAGEM:** *Wir frauen kennen unsere Pflicht!*

**TRADUÇÃO:** Mulheres, nós sabemos o nosso dever!

**AUTOR:** Bernhard Morocutti

**SOBRE O AUTOR:** Sem informações.

**A PEDIDO DE:** Sem informações.

## 2 EPIDERME: Primeiridade, descrição plástica e icônica

### 2.1 Descrição da Primeiridade:

O cartaz representa uma mulher operária, com o braço direito levantando a manga esquerda de seu uniforme, que por sua vez repousa sobre uma máquina, posicionada na sua frente. Com o olhar fixo para o topo, a imagem da mulher tem sobreposta em cima de sua cabeça, ilustrações de soldados de guerra em posição de ataque. No canto inferior da imagem, centralizada, a inscrição “Wir frauen kennen unsere Pflicht!”, traduzida para “Mulheres, nós sabemos o nosso dever!”.

### 2.2 Descrição plástica ou formal:

Centralizada no cartaz está a personagem feminina, e a representação de uma máquina. A personagem é enquadrada em um meio primeiro plano em ângulo frontal, e atrás dela está a ilustração de três homens em sequência, que revestem o fundo da imagem na cor vermelha, com contraste de sombras brancas. O vermelho do fundo começa na borda superior e esmaece no centro inferior da imagem. Os homens ocupam a metade da página, a outra metade sustenta a mulher, a máquina e o texto. O texto é escrito em vermelho, em cima da representação preta da máquina que serve de amparo para a personagem feminina, e se estende do lado esquerdo ao direito da imagem, no limite de suas bordas.

## 2.3 Descrição icônica:

Duas cenas acontecem ao mesmo tempo no cartaz austríaco, e elas se correlacionam. Na primeira, a operária manipula uma máquina que produz bombas, seu braço direito levanta a manga esquerda, o braço direito repousa sobre a máquina. Ereta, ela olha para cima, com seu rosto sombreado por tons avermelhados e austero. A cabeça da personagem sobrepõe-se na sequência dos três soldados repetidos na mesma posição. Os soldados estão em posição de ataque, em movimento, com a boca entreaberta, o braço direito carrega uma espécie de arma, e a mão esquerda logo atrás, em posição de impulso. A cena dos soldados ocupa a parte superior do cartaz e se estende até o centro. Na parte inferior do cartaz, o texto em vermelho assegura que as mulheres austríacas sabem o seu dever. Portanto, os signos da imagem são: a operária, a cabeça, os soldados, a arma do soldado, a cor vermelha, as mãos, e a máquina.

## 3 DERME: Secundidade, signos e significados

A pose da personagem indica duas ações: através das mãos e dos braços ela se prepara para o trabalho, e através dos olhos ela vislumbra a cena de soldados em guerra, à sua sombra. A cabeça da personagem é posicionada no centro da página e sobrepõe-se a representação dos soldados, indicando uma ligação entre as duas cenas. Ela olha para cima com um rosto de expressão comedida. Ao redor da ilustração da mulher, um contorno em branco enfatiza sua silhueta, principalmente na parte da cabeça que infere na cena dos soldados. A posição de seus braços é esclarecedora para a significação comum de “arremangar as mangas e ir a trabalho”. A personagem ao mesmo tempo que se prepara para o ofício, tem o foco na artilharia de guerra. Aqui o trabalho deferido para a mulher é braçal. O vermelho do fundo do cartaz e da representação dos homens, produz resquícios na construção de sombras avermelhadas no rosto e no braço direito da mulher. Os homens são alocados atrás da personagem, na parte superior da imagem até o seu centro. São três soldados em movimento, em investida e armados. Em proporção à mulher, eles são maiores e ocupam metade da página. O cartaz começa e termina com a cor vermelha. O cartaz inicia com a representação de homens do exército austríaco e termina com a afirmação de que as mulheres austríacas sabem o seu dever no esforço de guerra, e com ele estão conforme.

## 4 HIPODERME: terceiridade, relações e conclusões elementares

No cartaz austríaco uma característica chama a atenção, a falta de identidade nacional da mulher e dos soldados. Em nenhum momento aparece algum signo referente ao governo. E isto pode ou não, ser um resquício da história da Áustria na Segunda Guerra Mundial. Alguns historiadores ainda discutem sobre a papel de vítima ou cúmplice na Reunificação da Áustria com o Império Alemão, imposta por Adolf Hitler em 1938. O material sobre a história gráfica, simbólica e especificamente a história militar das mulheres austríacas é escasso. Portanto, é importante se pensar em como se dão as construções e desconstruções de identidade de um povo. A Áustria, antes da unificação com a Alemanha, se identificava enquanto um país multicultural e possuía uma nação multiétnica. Com a unificação, o país passa a ser renomeado para *Anschluss*, que em alemão significa união, adesão, afiliação. É curioso como os homens são capazes, e mais que isso, são decisivos em *ressignificar* os seus processos. No cartaz, a única menção nazista que podemos identificar, dentro do contexto de uma peça gráfica austríaca em plena Segunda Guerra, é expressa através do vermelho, recorrente na propaganda encabeçada por Hitler. A frase “Mulheres, nós sabemos o nosso dever”, acompanhada de uma forte representação feminina, não abre dúvidas ou margem de escolha para as mulheres: o cartaz recruta com apelo na afirmação de um pensamento comum entre elas. A operária exerce sua função e expõe o porquê dela. O motivo está acima de seus olhos, como se o pensamento da mulher fosse por um momento aberto ao público, ela está ali para algo maior que ela. Os três soldados, maiores em quantidade e tamanho, surgem como se o cartaz fosse uma imagem animada. A operária faz o movimento na qual ajusta as mangas do seu uniforme para dar início a manufatura das armas, entra em um estado de contemplação e prevê que o seu esforço alcança os soldados do *front*. De acordo com o historiador francês Luc Capdevila<sup>59</sup>, as duas grandes guerras, modificaram as identidades entre os homens e as mulheres. Isto pois, em dado momento, essas relações tornam-se horizontais. As mulheres passam a ocupar espaços novos dentro do mercado operário e de trabalho. Porém, isso também implica em um dado receio dos homens em perder a autoridade sobre a mulher, na medida em que quando os homens não estavam presentes, elas acabavam adquirindo autonomia financeira com o desenvolvimento do trabalho assalariado. É sabido da importância que essa tomada de trabalho por parte das mulheres contribuiu na corrida pelos direitos igualitários, e o feminismo. Mas, por mais que tenha se horizontalizado um pouco da relação do trabalho de homens e do trabalho de mulheres nas duas grandes guerras, a motivação ainda tinha o homem como

---

<sup>59</sup> O historiador Luc Capdevila, nascido na França em 1960, tem seus trabalhos centrados na pesquisa sobre identidade de gênero na Europa e América Latina.

protagonista, e a mulher como auxiliar, como o cartaz indica, e, sabemos, que incluir as mulheres no trabalho bélico também se deveu ao fato de que o número de soldados mortos foi muito grande e faltou mão de obra. O cartaz pressupõe a representação de uma mulher forte, mas que tem o dever inquestionável de servir a um propósito maior.

#### **Referência de materiais complementares:**

BURACK, Cristina. Muitos austríacos desconhecem o básico sobre o Holocausto, afirma estudo. *In*: Deutsche Welle Brasil, 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3HoiJ>. Acesso em: 19 set. 2019.

GÖRTZ, Birgit. Para Áustria é hora de rever passado nazista. *In*: Deutsche Welle Brasil, 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/17vBe>. Acesso em: 2 jul. 2019.

PEDRO, J. M. As guerras na transformação das relações de gênero: entrevista com Luc Capdevila. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 81-102, janeiro-abril/2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100006). Acesso em: 19 set. 2019.

## 5.3 Análise do cartaz They Destroy Your Homes – Destroy Them!

Imagem 31 – Análise: They Destroy Your Homes – Destroy Them!



Fonte: *Victoria and Albert Museum Online*

## 1 FICHA TÉCNICA DA IMAGEM

**PROCESSO:** Cartaz com Impressão em tela colorida

**TÍTULO:** *They Destroy Your Homes – Destroy Them!*

**TRADUÇÃO:** Eles destruíram suas casas, destrua eles!

**ANO:** 1942

**LOCAL DE ORIGEM DA IMAGEM:** Grã-Bretanha

**DOMÍNIO DA IMAGEM/LOCAL ATUAL:** *Victoria and Albert Museum Online*

**DIMENSÕES:** 76.3 cm x 50.7 cm

**TEXTO DA IMAGEM:** *They Destroy Your Homes –Destroy Them! The Home Guard A. A. Battery is your chance to hit back. Join to-day.*

**TRADUÇÃO:** Eles destruíram suas casas, destrua eles! A The Home Guard A. A. Battery é a sua chance de revidar. Junte-se hoje.

**AUTOR:** Paxton Chadwick

**SOBRE O AUTOR:** Sem informações.

**A PEDIDO DE:** Sem informações.

## 2 EPIDERME: Primeiridade, descrição plástica e icônica

### 2.1 Descrição da Primeiridade:

O cartaz mostra um casal de costas para o espectador, de frente para casas em chamas. A mulher é amparada pelo homem, que tem o braço direito levantado. Acima das casas em chamas, três aviões sobrevoam a fumaça advinda do incêndio. Na parte inferior do cartaz, a frase em caixa alta enuncia: “ELES DESTRUÍRAM SUAS CASAS, DESTRUA ELES!”, e, “*ATHE HOME GUARD A. A. BATTERY É A SUA CHANCE DE REVIDAR. JUNTE-SE HOJE*”.

### 2.2 Descrição plástica ou formal:

O cartaz tem fundo total azul, sem texturas ou estampas. A composição mescla cores quentes (amarelo e laranja) concentradas no centro do cartaz, e frias (azuis e verde), conforme a categorização técnica do disco das cores. A estruturação da cena é formada por um casal em primeiro plano, e no segundo plano temos um vilarejo em chamas. O equilíbrio compositivo da cena se dá pela distribuição contrastante dos tons claros e escuros. Na parte superior, o azul escuro imprime-se nos aviões, ao centro no casal, e na parte superior, na primeira frase “Eles destruíram duas casas, destrua eles!”.

Os tons claros se fazem presentes no fundo, nos elementos centrais (casas e chamas), e na última frase “A *The Home Guard* A. A. *Battery* é a sua chance de revidar. Junte-se hoje”. O texto é escrito em caixa alta e ocupa um quarto do cartaz.

## 2.3 Descrição icônica:

O cartaz apresenta em primeiro plano e em destaque, a imagem icônica de um casal em tons escuros, na contraluz, que observa um vilarejo sendo bombardeado por aviões, que sobrevoam a fumaça resultante dos incêndios causados pelos bombardeios. O homem e a mulher estão virados de costas para o observador do cartaz. No lado esquerdo da imagem a mulher é parcialmente coberta pela figura masculina, que inclina o braço em direção ao céu. O homem envolve a mulher com o braço esquerdo, levanta o direito de forma rígida e com força. Seu olhar segue o braço direito e os três aviões. O olhar da mulher não é explícito na imagem, mas, pela posição e inclinação da cabeça, ela observa o vilarejo. Do vilarejo simbolizado por três casas em sequência, emanam chamas nas cores amarelo e laranja, que também são vistas no contorno das figuras humanas da cena, como se fossem sombras. A fumaça interliga as casas aos três ícones de aviões, que saem da cena pelo canto superior direito. O texto é separado em dois blocos, com ênfase na primeira frase em tom azul escuro, maior que a segunda e em itálico. A segunda frase tem tom azul claro, com pouco contraste com o azul do fundo da imagem. Portanto, os signos da imagem são: o casal - o homem e a mulher -, o vilarejo - as casas -, o fogo - as chamas -, e a força militar - os aviões -.

## 3 DERME: Secundidade, signos e significados

O cartaz reproduz uma cena que remete a construção e desconstrução do lar, do habitat, e isto se confirma porque a frase suscita um sentimento de perda de um bem precioso, a casa, que simboliza o lugar seu, cativo e seguro, até então. A família, aqui representada por uma mulher e um homem, observa a destruição da sua residência, e a de seus vizinhos. A mulher é posta como um pilar para o homem proteger, pois na segunda frase, a guarda convoca aqueles que observaram suas casas sendo destruídas, a destruir o inimigo, juntando-se a ela. O homem, diferente da mulher, olha para cima, em direção a sua mão direita, levantada em sinal de poder, e afronta aos aviões inimigos em retirada. Os aviões são ícones e símbolos do inimigo em ação. O nível da mão do homem atinge o nível dos aviões na imagem, equiparando-os simbolicamente. O traço do vilarejo tem a mesma cor das sombras expostas no corpo do casal, em uma alusão poética que

funde casa e morador. Da mesma forma, o texto que incita a destruição do inimigo que desmantelou suas casas, usa o mesmo tom na corporificação dos personagens. Essas ligações indicam uma preocupação na composição dos elementos e suas conversas entre si.

## 4 HIPODERME: terceiridade, relações e conclusões elementares

O cartaz britânico justifica e ordena: eles destruíram o seu lar, portanto, destrua-os. A frase objetiva e amparada pela campanha de ódio ao inimigo, se estabeleceu na Grã-Bretanha logo após o MOI (Ministério da Informação Britânico) ser reativado a fim de promover as diretrizes que deveriam guiar toda a propaganda de guerra. O ministério havia sido desativado ao final da Primeira Guerra Mundial, acusado de promover mentiras e falsidades, segundo o historiador David Welch<sup>60</sup>, especialista em propaganda do século XX, em entrevista à *BBC Culture*, em 2016. O governo britânico estabeleceu, na Segunda Guerra Mundial, que exceto informações prejudiciais ao povo, ou inacreditáveis, nada mais deveria ser vinculado como propaganda que não fosse a verdade. Porém, como é de se esperar, o MOI, sendo controlado pelo governo e pelos seus interesses, utilizou das conhecidas técnicas de manipulação para adestrar as opiniões públicas. No cartaz “*They Destroy Your Homes - Destroy Them!*” percebe-se que as expressões corporais do casal demonstram uma representação amparada pelo contexto social e construções machistas de gênero, onde o sexo masculino detém a força, e a mulher, é protegida por esse super-homem. A guerra precisou transformar os sujeitos em super-heróis patriotas, para que dessa forma, o povo tivesse a sua estima elevada em prol de si e dos seus. A inexpressão facial da mulher é coberta pela expressão do marido, sua postura de observação não demonstra a mesma ação enfática, que do outro lado é expressa pelo homem. Aqui o homem é o protetor da família, a escolha por lar “*home*” à casa “*house*” auxilia na construção romântica em torno da família e seus papéis na sociedade patriarcal. É como se a imagem colocasse do lado esquerdo a emoção, e do lado direito a razão travestida de estereótipos sociais. A partir de 1940, o MOI adotou uma postura drástica em relação a brutalidade nazista. O imaginário britânico acreditava que o povo precisava ver e perceber as atrocidades cometidas pelos alemães. De fato, ainda que através de uma ilustração, os personagens e o espectador estão diante da mesma cena, diante das atrocidades que os inimigos cometem, e não as suas. O cartaz indica que os soldados britânicos só defendem a pátria e o lar, e atacam porque são atacados. A

---

<sup>60</sup> David é professor de História Moderna e diretor do Centro de Estudos de Propaganda e Guerra da Universidade de Kent, editor da série *Sources in History* da Routledge, e escritor de diversos livros sobre propaganda política, guerra e sociedade.

Segunda Guerra, ainda mais que a Primeira, recrutou civis, e para isso, precisava apelar para além do amor à pátria, precisava interferir diretamente na qualidade de vida dos seus cidadãos, suscitando o ódio e o inconformismo, e tendo em resultado a adesão aos esforços de guerra. Se juntar à *The Home Guard A. A. Battery* seria a chance de revidar o que o inimigo trouxe para as suas vidas, e isso devia ser feito hoje, agora. A mensagem, como já dito, é clara, simples e direta. Em duas frases, o espectador é informado, alertado e direcionado. Causa, efeito e as próximas consequências virão do inimigo. A alegoria em torno da representação do vilarejo também faz referência ao lar e a família, que é assolado pelo inimigo, posto em retirada com os aviões saindo em direção ao lado direito superior da imagem. A construção da covardia inimiga coloca o casal e o vilarejo em desproporção com os aviões. Os aviões são inalcançáveis, e projetam toda a dor e sofrimento nas famílias que são simbolizadas por casas em chamas e a revolta da metade masculina do casal. O homem, ao levantar o braço em direção ao inimigo, concorda com a intimação do cartaz, se mostra como o protetor do lar e da família e procura a identificação de outros civis assolados pelo sentimento de justiça para os seus.

#### **Referência de materiais complementares:**

LOBATO, Nina. O Papel do Reino Unido na Segunda Guerra Mundial: Sangue, Suor e Lágrimas. *In*: Medium. 2015. Disponível em: <http://abre.ai/66f>. Acesso em: 6 jul. 2019.

MACDONALD, Fiona. The psychological tricks used to help win World War Two. *In*: BBC Culture. 2019. Disponível em: <http://abre.ai/65D>. Acesso em: 6 jul. 2019.

ROLLO, Maria Fernanda; PIRES, Ana Paula; NOVAIS, Noémia Malva (Eds). **War and propaganda in the XXth century**. Lisboa: IHC, CEIS20, 2013. E-book.

WELCH, David. **Persuading the people**: british propaganda in World War II. Londres: British Library Publishing, 2016.

## 5.4 Análise do cartaz Hate The Enemy Annihilate America and Britain

Imagem 32– Análise: Hate The Enemy Annihilate America and Britain



Fonte: Victoria and Albert Museum Online

### 1 FICHA TÉCNICA DA IMAGEM

**PROCESSO:** Cartaz litográfico

**TÍTULO:** *Hate The Enemy Annihilate America and Britain*

**TRADUÇÃO:** Odeie o inimigo, aniquile a América e a Grã-Bretanha

**ANO:** 1944

**LOCAL DE ORIGEM DA IMAGEM:** Japão

**DOMÍNIO DA IMAGEM/LOCAL ATUAL:** *Victoria and Albert Museum Online*

**DIMENSÕES:** 48.5 cm x 70.9 cm

**TEXTO DA IMAGEM:** -

**TRADUÇÃO:** -

**AUTOR:** Desconhecido

**SOBRE O AUTOR:** Sem informações.

**A PEDIDO DE:** Sem informações.

\* **DESCRIÇÃO DO MUSEU VICTORIA AND ALBERT SOBRE A IMAGEM:** "O surpreendente ataque japonês a Frota do Pacífico dos Estados Unidos da América, e sua sede em Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, marcou o início das hostilidades japonesas e precipitou a entrada dos E.U.A. na guerra. O slogan deste cartaz, em

vermelho e preto, e a figura dinâmica do soldado expressam o humor beligerante e a mensagem do texto. O cartaz foi reeditado para propósitos de aumento de moral<sup>61</sup>.

## **2** EPIDERME: Primeiridade, descrição plástica e icônica

### **2.1** Descrição da Primeiridade:

O cartaz japonês coloca o espectador diante de um soldado de costas e em posição de ataque, em seus braços ele carrega e aponta uma arma para o lado esquerdo da imagem. No lado superior direito, a gravura de um homem, vestindo uniforme, quepe e óculos dentro de um círculo. Ideogramas japoneses preenchem a imagem.

### **2.2** Descrição plástica ou formal:

O cartaz disposto na horizontal, tem fundo verde, com um recorte branco no centro, de pontas rabiscadas. No centro, a figura de um soldado, enquadrado em plano americano, ocupa um terço do cartaz. O soldado é representado de costas para o espectador, em movimento direcionado para a esquerda do cartaz. Metade de seu corpo é composto pela cor amarela, e a outra, sombreada em preto. Do lado direito, a gravura em primeiro plano frontal de um homem oriental, é recortada dentro de um círculo, com ideogramas abaixo e acima. No canto superior esquerdo ideogramas em vermelho e preto, preenchem dois terços do eixo horizontal. No canto inferior esquerdo, um retângulo branco carrega mais inscrições em ideogramas.

### **2.3** Descrição icônica:

A figura do soldado é apresentada de costas para o espectador, sem demonstrar sua identidade. A ação é apresentada através da pose, o personagem está em movimento e armado. Com uma perna a frente da outra, ele se movimenta em direção ao lado esquerdo do cartaz, portando uma *arisaka* modelo 99. A *arisaka* foi um tipo de rifle construído no Império Japonês para ser usada durante a Segunda Guerra Mundial. Na imagem, a arma porta uma baioneta tipo 30, uma espécie de espada com uma lâmina de 400 milímetros, com peso de aproximadamente 700 gramas. A extensão usada na ponta da arma tinha como objetivo perfurar o soldado adversário. Diferente da figura do soldado

---

<sup>61</sup> Tradução nossa.

japonês sem identidade, a gravura traz a figura de Hideki Tōjō (1884-1948), general do Exército Imperial Japonês. A fotografia é posicionada na mesma altura da cabeça do soldado japonês. Portanto, os signos da imagem são: a fotografia, Hideki Tōjō, o soldado, o rifle, e a baioneta.

### **3 DERME:** Secundidade, signos e significados

O soldado, sujeito resumido ao esforço de guerra dentro da propaganda bélica, é representado a partir de suas características exclusivamente militares. Sua aptidão com o armamento, posição e ação são símbolos de força, ímpeto e resistência a fim de combater o inimigo, que é um outro soldado. A arma carregada pelo soldado está em segundo plano, e é dividida em duas partes visíveis, a primeira, do lado direito, mostra a coronha e a soleira do rifle, a segunda parte revela a baioneta. A baioneta traz o benefício de duas armas concentradas numa única. O soldado está preparado com a arma que dispara o tiro em direção ao inimigo, e com a baioneta, é capaz de perfurar o corpo do rival, caso a arma de fogo falhe. São duas ações humanas de combate com cargas diferentes. Uma, dispara um equipamento que atinge o alvo ou não, com o intermédio de um dispositivo terceiro (a bala). A outra, é controlada pela atuação da força, agilidade e precisão do soldado, que fere através de um estímulo individual e solo do soldado. São dois níveis de aproximação com o indivíduo. A figura de Hideki Tōjō, general do Exército Imperial Japonês, pensador político, chefe de governo e líder, na prática, do país entre 1941 e 1944, legitima, ordena e assegura a conduta do soldado. Hideki foi o responsável pela contenção do pensamento comunista no Japão e coordenou o país durante grande parte da Guerra do Pacífico.

### **4 HIPODERME:** terceiridade, relações e conclusões elementares

A comunicação tem por objetivo transmitir uma mensagem, e em um contexto de guerra no século XX, e os cartazes, junto a outras fontes, foram importantes fontes de informação e propaganda. Imaginemos que setenta anos atrás a relação que se tinha com os meios de comunicação era diferente da relação imediatista que hoje usufrui-se. Hoje, através dos fatos narrados pela história, não se tem dúvidas de que o Japão Imperial foi derrotado na Segunda Guerra Mundial. Dispomos de documentos, fotografias, relatos, e outras fontes que não são questionadas sobre o resultado da guerra, possibilitando o acesso por parte da população em qualquer lugar do mundo. Em 1946, no Brasil, para exemplificar e atestar a importância da disseminação e acesso à informação, e como a

época e a atualização das tecnologias de comunicação influem na mensagem, um grupo extremista japonês, espalhava falsa notícia de que o Japão havia vencido a Segunda Guerra Mundial. Entre 1946 e 1947, cerca de 23 pessoas foram assassinadas e 147 feridas, no interior de São Paulo por integrantes da organização *Shindo Renmei*. Os partícipes do grupo espalhavam o boato de que o Japão havia vencido os Aliados, e aqueles japoneses que não acreditavam, eram vitimados por eles e chamados de “corações sujos”. Os imigrantes japoneses, após a entrada do Brasil na guerra, em 1942 com apoio a base Aliada, eram vistos com desconfiança pelos brasileiros, as rádios e jornais japoneses eram proibidos, e as cartas vindas do Japão, confiscadas. Isso contribuiu para a construção de uma realidade parcial e fundamentada em teorias da conspiração por parte dos *Shindo Renmeis*, dada a importância da informação que é advinda dos *seus*, e não pelos olhos e informações dos *outros*, mesmo que verídicas. Portanto, a figura de Hideki Tōjō tem importância dupla, pois ele autentica a mensagem do cartaz e ratifica a integridade e dignidade nipônica. Ainda que não seja possível a decodificação de todo o texto em ideogramas, a indicação do site *Victoria and Albert*, afirma que se trata de um enunciado sobre a Guerra do Pacífico, com tom bélico e em busca do aumento da moral japonesa. Hideki foi o general responsável pela maior parte dos ataques que aconteceram durante a Guerra do Pacífico. Tōjō era uma figura importante para o governo imperial pois era a favor da aliança com a Alemanha e Itália, da guerra e acatava os interesses do imperador Hirohito sem qualquer indagação. Com isso, ele se transformou em símbolo de subordinação ao estado, para os soldados. Era como se o general fosse um modelo a se seguir e alguém em quem confiar, tanto que a figura que o cartaz atesta não é a do imperador, e sim de Hideki. O cartaz apresenta um soldado absolutamente preparado para servir seu país, e ele já está em combate, empunhando sua arma e seguindo os princípios atestados por seus líderes. O cartaz foi feito para os japoneses, com o texto escrito em ideogramas, porém, a imagem de Hideki e do soldado em posição de ataque, mostram para o mundo a ofensiva e os ideais imperialistas. Em 22 de julho de 1945, após a rendição do Japão, Hideki Tōjō foi capturado pelo exército norte-americano, após uma tentativa falha de suicídio. Neste dia, para a imprensa, o então general fala “[...] eu aguardo o julgamento justo da história<sup>62</sup>”, enquanto é levado pelo exército dos E.U.A. Em 1948 é julgado e sentenciado a morte. A fala de Hideki é especialmente interessante, ainda que não esteja dentro do cartaz, pois ela fala sobre o cartaz. Afinal, a história é contada a partir das ações feitas pelo ser humano, comunicada e marcada. Os documentos e fontes são signos que a história desvenda, organiza e publica. Até mesmo a fala controversa do oficial japonês constitui a história. Ainda que os japoneses do grupo *Shindo Reinme* tenham produzido a sua

---

<sup>62</sup> (TOLAND, 1970, p. 872).

própria versão de “história enganosa”, eles também fazem parte das diversas linhas e ramos de uma História que não é necessariamente linear e não necessariamente coincide com os fatos concretos. Mas, esses lados “b” da história de diferentes sujeitos precisam ser conhecidos, como forma de entender as diversas sociedades que ocuparam uma mesma época.

#### **Referência de materiais complementares:**

MORI, L.; PAPPON, T. ShindoRenmei: a misteriosa organização que matava japoneses no Brasil após a Segunda Guerra. *In*: BBC Brasil, 25 nov. 2018. Disponível em: <http://abre.ai/81P>. Acesso em: 23 jun. 2019.

"PROFUNDO REMORSO", diz imperador japonês sobre atuação do país na Segunda Guerra. *In*: O Globo, 15 ago. 2018. Disponível em: <http://abre.ai/7zf>. Acesso em: 30 jun. 2019.

SUCHMACHER, Renan. **A representação da Segunda Guerra Mundial em alguns quadrinhos japoneses de guerra e sua importância para o meio**. 2015. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5257>. Acesso em: 19 set. 2019.

TOLAND, John. **The Rising Sun**: the decline and fall of the japanese empire, 1936–1945. New York: Random House, 1970.

WATANABE, Tomie. Interpretation at the Tokyo war crimes tribunal: an overview and tojo's cross-examination. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, França, v. 22, n. 1, p. 57–91, 2009. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2009-v22-n1-ttr3935/044782ar/>. Acesso em: 19 set. 2019.

## 6 CONCLUSÕES

O desenvolvimento desta pesquisa procurou demonstrar a importância da imagem enquanto documento histórico e sociocultural - e, da mesma forma dar visibilidade as suas diversas camadas de complexidade - com o propósito de estimular o debate sobre um assunto que inevitavelmente está em todas as áreas nas quais a historiografia se faz presente. O objetivo da investigação sobre este tema foi o de abrir mais uma janela para a discussão sobre a imagem.

Ao dar início à investigação, a problemática que orientou as nossas ações, partiu da certeza da importância que a análise de imagem exige que o historiador, artista, professor, e pesquisador que trabalha com ela, saiba interpretar seus signos, já que eles se constituem de mensagens codificadas, quer dizer, são criadas a partir de elementos visuais que, conforme sua organização podem gerar diferentes entendimentos. E, a hipótese que se presumia consistia em se seria possível montar um esquema de análise de imagem que poderia auxiliar o historiador em suas pesquisas e ensino, através do estudo dos conceitos da arte e da história.

Explorar e considerar a imagem enquanto recurso para o aprendizado e o conhecimento demanda reflexões interdisciplinares. Enxergar a imagem como produto exclusivamente da arte, é comprometer a sua interpretação: uma imagem transcende ao seu valor artístico já que elas costumam ser palimpsestos que contêm camadas e camadas a serem decifradas. Uma imagem, é sempre uma criação complexa, pois tudo que é criado pelo homem sofre influência e se constitui a partir de processos retroalimentares advindos das diversas disciplinas. Mais importante que isso: quando a imagem é apresentada como documento ou fonte histórica, o autor tem a responsabilidade de saber o *porquê* a usa, *como* e *para que* a utiliza. A imagem por si só já comunica, e o autor, quando transcreve suas palavras à sua análise, ressignifica a interpretação por parte do espectador. Por isso é muito importante recorrer a um método que consiga contemplar o máximo de suas camadas interpretativas, e que, ao mesmo tempo, consiga garantir alguma imparcialidade ao analista.

Mesmo para alguém que ao se iniciar na pesquisa advenha do campo das Artes Visuais - que como comentamos no decorrer deste texto, costuma ter disciplinas especializadas na análise imagética -, falar e tratar sobre a imagem não deixa de ser um terreno labiríntico, e às vezes enigmático. Em outras áreas do conhecimento isso pode ser ainda mais hermético.

Selecionamos seis cartazes que contemplavam o objetivo de expor as representações dos dois maiores partícipes da Segunda Guerra Mundial. Um único país

oriental foi o bastante para despir inseguranças. O papel da historiográfica, neste momento, foi preciso e crucial. De fato, a língua e a cultura, impõem barreiras que não podem ser sanadas através de uma só disciplina, mas, o importante é saber que a muitas outras podemos recorrer porque elas se complementam. Como exemplo, temos o cartaz japonês '*Hate The Enemy Annihilate America and Britain*' (1944), que, por conter signos desconhecidos a cultura ocidental, para o seu processo de decodificação e análise requereu um processo diferente dos demais. E por isso, um desafio para a análise. O idioma e a escrita japonesa não são de fácil acesso. Utilizamos um aplicativo do Google para transcrever o texto, mas não obtivemos sucesso. Com isso, a breve descrição da imagem pelo repositório online do Museu *Victoria and Albert* nos proporcionou um caminho a seguir. Nele, era indicado que o cartaz tratava das Guerras ocorridas no Pacífico pós ataque a sede de Pearl Harbor em 1941. Com isso, o processo se amparou na pesquisa histórica dos ataques japoneses aos Estados Unidos e Grã-Bretanha, e a linha temporal dos acontecimentos nos guiou na tentativa de descobrir alguma informação terciária ao cartaz. A figura do oficial japonês foi identificada através da pesquisa por imagem, também na plataforma Google, e na comparação de fotografias de oficiais do Japão Imperial. Com isso, as análises conceituais e formais fluíram lado a lado: aspectos formais, plásticos, e contextuais foram fundidos e encaminhados. No decorrer da pesquisa reportagens jornalísticas também foram incorporadas a historiografia, compondo uma rede de conhecimento resultante da investigação interdisciplinar.

Com isso, queremos informar que, a análise de imagem por vezes, em um primeiro momento pode parecer intimidadora, até para aqueles que com ela já têm alguma vivência. Por isso, reiteramos mais uma vez que o emprego de métodos e os processos metodológicos são de suma importância, até mesmo para que o pesquisador se sinta capaz, seguro, e amparado pelo saber. Como foi o caso da última peça japonesa.

Portanto, cabe finalizarmos esta conclusão com a resposta à hipótese inicial, sobre a qual podemos afirmar que a sistematização de um modelo de análise com base na ciência semiótica, na Arte e na História, oferece uma possibilidade de análise metodológica que permite que o historiador conduza sua interpretação de maneira mais imparcial, e ao mesmo tempo de maneira mais segura dentro das diversas camadas que a imagem possui. Pois, empregando um método, ele inevitavelmente terá que levar em consideração o meio, o contexto, a forma e as especificidades de cada imagem, ainda que elas sejam obras distantes culturalmente ou temporalmente do analista.

Na próxima página podemos ver a imagem (Imagem 33, página 124) referida no primeiro capítulo deste trabalho, do monóculo com a fotografia do menino meu pai. Esta fotografia sempre me causou inquietação ao passar dos anos, e é, em grande parte, o motivo do meu interesse pela imagem. Compartilho do mesmo momento que Roland

Barthes, em *A Câmara Clara*, quando, ao explanar sobre uma fotografia de sua mãe, nos fala que “um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva do meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais uma coisa qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo” (BARTHES, 1984, p. 77).

Imagem 33– Monóculo com fotografia do menino meu pai, 2017



Fonte: Arquivo pessoal

Ao concluirmos este trabalho, reiteramos o entendimento de que os historiadores e professores precisam saber indagar as imagens e ir além da concepção de que elas possam ser uma mera ilustração de um tema. Por isso, consideramos que a nossa proposta pode contribuir a encaminhar a percepção do profissional que irá trabalhar a imagem como fonte, deslocando a ideia que recai sobre as mesmas como sendo óbvias, para uma compreensão de que elas são cheias de denotações literais e conotações simbólicas, tal como já havia enfatizado Roland Barthes.

Para além dos propósitos da pesquisa, - e consideramos ter alcançado seus principais objetivos - constatamos que o aprendizado que ela proporcionou através do diálogo com autores e propostas das diversas áreas aqui exploradas, em especial a História, aportaram um crescimento, que por consequência, enriqueceu a pesquisa e a formação pessoal. A partir disso, foi possível compartilhar com outros interessados nesta problemática, informações esclarecedoras. Pois pesquisar é dialogar com outros pares e isso atesta a produção de conhecimento de forma líquida e molecular.

Por fim, desejamos ao leitor(a) que o conteúdo deste texto possa proporcionar novos conhecimentos e desejos de seguir adiante com sua pesquisa, sustentado pela constante inquietação que move a necessidade de querer saber.

## REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1996.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BARBOSA, Anna Mae. A cultura visual antes da cultura visual. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288/6778>. Acesso em: 19 set. 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIM, Antônio Herman. O controle jurídico da publicidade. **Revista de Direito do Consumidor, RT**, São Paulo, n. 9, p. 30–31, 1994. Disponível em: <http://abre.ai/ahPF>. Acesso em: 8 jun. 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, José Lino. **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. London: Penguin, [1972].
- BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.
- BORTULUCCE, Vanessa B. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.
- BURACK, Cristina. Muitos austríacos desconhecem o básico sobre o Holocausto, afirma estudo. In: Deutsche Welle Brasil, 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3HoiJ>. Acesso em: 2 jul. 2019.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Educs, 2004.
- BURKS, A.W. (Ed.). **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University, 1958.
- CALVIN University. German Propaganda Archive: the life of the Führer. United States, [20uu?]. Website. Disponível em: <http://abre.ai/panfletonazi>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- CAPUTO, Rafael. O patriotismo do Tio Sam ou a raça ariana do Führer? In: Medium, 2017. Disponível em: <http://abre.ai/4zz>. Acesso em: 30 jun. 2019.

CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 78-85, 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28422>. Acesso em: 19 set. 2019.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1994.

ÉSQUILO. **Teatro Completo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e prática de ensino de História: experiências, reflexões e aprendizados**. Campinas: Papyrus, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GÖRTZ, Birgit. Para Áustria é hora de rever passado nazista. *In: Deutsche Welle Brasil*, 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/17vBe>. Acesso em: 2 jul. 2019.

GUIMARÃES, Selva. **Didática e prática de ensino de História: experiências, reflexões e aprendizados**. Campinas: Papyrus, 2013.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HALL, Sean. **Isto significa isso, isto significa aquilo: guia de semiótica para iniciantes**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JOLY, Martine. **Análise de imagens**. São Paulo: Papyrus, 1994.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KHVOSTOV, Mikhail. **The Russian civil war: the red army**. Oxford: Osprey Publishing, 1996. v. 1.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em: 19 set. 2019.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.) **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

- LIST of knight's cross of the iron cross recipients. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: <http://abre.ai/4U9>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- LOBATO, Nina. O Papel do Reino Unido na Segunda Guerra Mundial: Sangue, Suor e Lágrimas. *In*: Medium. 2015. Disponível em: <http://abre.ai/66f>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- MACDONALD, Fiona. The psychological tricks used to help win World War Two. *In*: BBC Culture. 2019. Disponível em: <http://abre.ai/65D>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAUAD, A. M. **Através da imagem**: fotografia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MERCADO Livre. **Medalha Alemã Cruz De Ferro 2ª Classe Segunda Guerra**. Disponível em: <http://abre.ai/4WF>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORI, L.; PAPPON, T. Shindo Renmei: a misteriosa organização que matava japoneses no Brasil após a Segunda Guerra. *In*: BBC Brasil, 25 nov. 2018. Disponível em: <http://abre.ai/81P>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. New York: Oxford UP, 1999.
- MUSEU Victoria and Albert. Museu Victoria and Albert. London, 2019. Website. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- NOGUEIRA, Lisandro. A civilização das imagens. Entrevistado: Jacques Aumont. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 6-10, jan./abr. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8790/6156>. Acesso em: 19 set. 2019.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. São Paulo: Vozes, 2009.
- PEDRO, J. M. As guerras na transformação das relações de gênero: entrevista com Luc Capdevila. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 81-102, janeiro-abril/2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000100006). Acesso em: 19 set. 2019.
- PERINI, Mário A. Sobre língua, linguagem e Linguística: uma entrevista com Mário A. Perini. **ReVEL**, v. 8, n. 14, 2010. Disponível em: [www.revel.inf.br](http://www.revel.inf.br). Acesso em: 10 ago. 2019.
- PINHO, J. B. **Comunicação em marketing**: Princípios da comunicação mercadológica. 11. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

POMBO, Olga. **Da civilização da palavra à civilização da imagem**. Portugal: Fim de Século Edições, 2013.

"PROFUNDO REMORSO", diz imperador japonês sobre atuação do país na Segunda Guerra. *In*: O Globo, 15 ago. 2018. Disponível em: <http://abre.ai/7zf>. Acesso em: 30 jun. 2019.

ROLLO, Maria Fernanda; PIRES, Ana Paula; NOVAIS, Noémia Malva (Eds). **War and propaganda in the XXth century**. Lisboa: IHC, CEIS20, 2013. E-book.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, E. O. Relações entre imagens e textos no ensino de História. **Saeculum: Revista de História**, n. 22, p. 173-188, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/11497/6609>. Acesso em: 19 set. 2019.

SILVA, Paula Francinetti. Athena revisitada. OPSIS - **Revista do NIESC**, Goiás, v. 5, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opis/article/view/9281/6377>. Acesso em: 23 set. 2019.

SUCHMACHER, Renan. **A representação da Segunda Guerra Mundial em alguns quadrinhos japoneses de guerra e sua importância para o meio**. 2015. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5257>. Acesso em: 19 set. 2019.

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. **Revista Cult: Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, 1998. Disponível em: [http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Ivan\\_Cult\\_Estruturalismo-ilovepdf-compressed.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Ivan_Cult_Estruturalismo-ilovepdf-compressed.pdf). Acesso em: 19 set. 2019.

A VETERAN'S experience in the women's army corps (WAC) during World War II. Publicado pelo canal Iowa Public Television. [S.l.: s.n.]: 2015. 1 vídeo (1:32 min). Disponível em: <http://abre.ai/5IX>. Acesso em: 2 jun. 2019.

TOLAND, John. **The Rising Sun: the decline and fall of the japanese empire, 1936–1945**. New York: Random House, 1970.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

UNIVERSIDADE Federal do Rio Grande. Programa de Pós-Graduação em História. Rio Grande, [2017]. Website. Disponível em: <http://www.poshistoris.furg.br>. Acesso em: 16 mar. 2019.

WAR Department (Estados Unidos). **W.A.C. field manual physical training (FM 35-20): physical training**. USA: United States Government Printing Office, War Department, 1943. Disponível em: <https://archive.org/details/1943FM35-20>. Acesso em: 23 set. 2019.

WATANABE, Tomie. Interpretation at the Tokyo war crimes tribunal: an overview and tojo's cross-examination. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, França, v. 22, n. 1, p. 57–91, 2009. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2009-v22-n1-ttr3935/044782ar/>. Acesso em: 19 set. 2019.

WELCH, David. **Persuading the people**: british propaganda in world war II. Londres: British Library Publishing, 2016.

## ANEXO

Análise para download disponível em:

[https://drive.google.com/open?id=1UrG-\\_MT3YPFTNOT5rc1IxJJQefzGx-jk](https://drive.google.com/open?id=1UrG-_MT3YPFTNOT5rc1IxJJQefzGx-jk)

