



Karl Georges Meireles Gallao

**A produção do sentido simbólico das imagens
em relação ao contexto político e ideológico**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alberto Cipiniuk

Rio de Janeiro
Março de 2017



Karl Georges Meireles Gallao

A produção de sentido simbólico das imagens em relação ao contexto político e ideológico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Design. Aprovada
pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Alberto Cipiniuk

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Irina Aragão dos Santos

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Deborah Chagas Christo

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Marcelo Vianna Lacerda de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Profa. Fernanda de Abreu Cardoso

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de março de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Karl Georges Meireles Gallao

Professor, Doutor em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) tendo realizado estágio-sanduíche pelo programa PDSE na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL) de 2015 a 2016.

Ficha Catalográfica

Gallao, Karl Georges Meireles

A produção do sentido simbólico das imagens em relação ao contexto político e ideológico / Karl Georges Meireles Gallao ; orientador: Alberto Cipiniuk. – 2017.

177 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2017.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Imagem. 3. Imagem religiosa. 4. Mídia visual. 5. Cultura visual. 6. História da imagem. I. Cipiniuk, Alberto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Agradecimentos

Ao meu querido amigo e orientador, Prof. Alberto Cipiniuk, pela paciência e esforço em tantos anos dedicados à minha formação profissional e, principalmente, pelo estímulo constante na carreira acadêmica que me motivou a realização desse trabalho. Lhe agradeço por percorrer esse caminho junto comigo e por todo o aprendizado que me proporcionou.

Ao meu amigo e co-orientador, Prof. Eduardo Duarte, por quem tive a honra de ser recebido, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em meu estágio de doutorado no exterior, que me acolheu com tanta atenção e apreço durante minha estadia em Portugal, e por contribuir para expandir meu conhecimento sobre a história luso-brasileira e a história das imagens.

À CAPES, ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não poderia ser realizado.

Ao Prof. Cândido da Costa e Silva (UCSAL) pela recepção durante minha visita à Salvador; Profa. Alícia Duhá Lose (FSB) pelo acolhimento durante a visita guiada ao acervo de obras raras do Mosteiro de São Bento em Salvador.

Ao colecionador de relíquias históricas, Fernando da França Leite, por ter me recebido em sua loja no bairro da Tijuca e por ter me apresentado parte do seu acervo sobre material gráfico propagandístico do Rio Antigo.

Aos meus grandes amigos Prof. Marcelo Lacerda (UFJF) e Profa. Irina Aragão (PUC-Rio), pelo apoio, parceria, e por todas as discussões teóricas que jamais escaparam do cunho político.

Ao professor e amigo Pedro Alcântara Figueira por guiar nossas leituras, conversas e debates semanalmente no grupo de estudos sobre Economia Política, que foram preponderantes para a orientação teórica desse trabalho.

Aos colegas do grupo de estudos do GRUDAR pelas trocas e discussões realizadas em nossos encontros semanais.

À Dr. Ana Barata da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; ao Sr. Gonçalves do antiquário Nova Eclética de Lisboa.

Aos colegas da Pós-Graduação em Artes da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

À Biblioteca Nacional de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo Histórico Ultramarino por toda colaboração em fornecer dados e informações que foram fundamentais ao desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores e funcionários do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Aos queridos amigos Pedro Palhano, Nicolas Papadopoulos, Caio Moura, Raoni Gonzaga, Thiago Bandeira, Ana Carolina P. Campos, Naira Muylaert, Marcello Albuquerque que me acompanharam nessa trajetória, sempre vibrando com cada passo conquistado.

À minha namorada Luiza Vicentini, pelas conversas, pela amizade, amor e por principalmente me inspirar em ser alguém ainda melhor.

À minha madrinha, Dr. Mônica Curvello, pelo vigor, pelo incentivo constante, e principalmente por ser uma referência na minha vida.

Aos meus avós, Maria Helena e Fabiano Villanova Machado (*in memoriam*) por todo amor, dedicação e lições de vida imprescindíveis à minha formação.

Resumo

Gallao, Karl Georges Meireles; Cipiniuk, Alberto (Orientador); **A produção do sentido simbólico das imagens em relação ao contexto político e ideológico**. Rio de Janeiro, 2017. 177 p. Tese de Doutorado — Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Essa pesquisa tem como objetivo analisar como as imagens foram empregadas, desde o início da Idade Média até os tempos do capitalismo tardio, por diferentes instâncias de poder com a intenção de atender a fins de caráter propriamente político, e consequentemente ideológico. Nossa intenção é mostrar em que medida as imagens foram pensadas para serem implementadas em diferentes épocas como se pudessem supor uma neutralidade visual acerca da realidade, sem que fossem notadas como uma das formas de ferramenta de controle. Isto é, uma ferramenta de controle político pelo qual uma cultura dominante representa o mundo, torna-o presente e age sobre ele. Da crítica a respeito da construção do mito sobre a imagem na história, compreendemos que ela tendeu a negar sua origem real e sua natureza de objeto fabricado para se afirmar como um artefato quase consubstancial a seu protótipo sagrado. Longe de uma neutralidade, é preciso afirmar a noção de que as imagens exercem um controle social sofisticado a partir de seu uso em razão de uma política voltada para um posicionamento ideológico específico da cultura dominante de uma determinada época. Por esse motivo acreditamos que as imagens foram e continuam a ser utilizadas como arma propagandística na legitimação da cultura hegemônica. Lembramos que a luta política é uma luta pelo poder de representação, pelo reconhecimento das formas de representação legítima e pelo controle simbólico. E o poder simbólico é o poder econômico, político e cultural que está em condição de se fazer reconhecer e de obter reconhecimento. Portanto, nossa proposição se localiza na discussão do sentido simbólico da imagem gráfica enquanto código fundamental, que é operado pelas instâncias de dominação para o controle das massas em função da ideologia particular de seu tempo histórico. E por instâncias de dominação supomos o Campo do Design, que através de princípios e esquemas específicos consagram as imagens que atendem a sociedade

como um todo. Nesse sentido, a pesquisa chama atenção para a forma como se organizam as representações de conhecimento sobre a sociedade, mostrando que isso implica em incorporar à análise todos os aspectos das organizações das quais elas são feitas, incluindo: estruturas burocráticas, poder financeiro, a cultura visual, os códigos profissionais, enfim, todas as condições econômicas, culturais e políticas de desenvolvimento e acesso que determinam o que, e de que maneira uma imagem será representada para a sociedade.

Palavras-chave

Imagem; imagem religiosa; mídia visual; cultura visual; história da imagem, *design* gráfico.

Abstract

Gallao, Karl Georges Meireles; Cipiniuk, Alberto (Advisor); **The production of the symbolic meaning of images in relation to ideological and political contexts.** Rio de Janeiro, 2017. 177 p. Tese de Doutorado — Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research is aimed at analyzing how images have been used by different instances of power with the intention of attending purposes of political and, consequently, ideological character since the beginning of the Middle Ages until the times of late capitalism. Our intention is to show to what extent images have been planned to be implemented at different moments as if they could assume a visual impartiality on reality, without them being noticed as instruments of control. That is, an instrument of political control through which a dominant culture represents the world, makes it present and acts upon it. From the critics on the construction of the myth about image in history we understand that the image has tended to deny its real inception and its nature as an object which has been fabricated to affirm itself almost as an artifact which is consubstantial to its sacred prototype. Far from what we may call impartiality, we must take into consideration that images exercise a sophisticated form of social control from its usage on account of politics directed to a particular ideological stance of the dominant culture in a certain time. For this reason we believe that images have been and continue to be used as a propagandistic tool in the process of legitimating the hegemonic culture. We point out that the political struggle is an effort over the power of representation, over the acknowledgement of the forms of legitimate representation and symbolic control. Symbolic power is the economic, political, and cultural power that is in position of making itself recognized and obtaining recognition. Therefore, our proposition stands on the discussion of the symbolic meaning of the graphic image as a fundamental code that is run by the domination instances aimed at controlling the masses according to the particular ideology of their historical time. By domination instances we suppose the Field of Design, which, through principles and specific patterns, consolidates images that attend society as a whole. In this sense, our research highlights the manner through which representations of knowledge are organized on society,

demonstrating that this implies incorporating to our analysis all aspects of the organizations of which they are made including bureaucratic structures, financial power, visual culture, and professional codes: that is, all economical, cultural and political conditions of development and access which determine what and in which manner an image will be represented to society.

Keywords

Image; religious image; visual media; visual culture; history of images; graphic design.

Sumário

1.	Introdução	15
2.	A imagem sagrada como política de dominação	23
2.1.	Um olhar histórico sobre a presença da imagem	23
2.2.	Revolução da configuração e a imagem colonial	32
2.3.	As decisões ecumênicas católicas e a legitimação do culto às imagens	38
2.4.	São Gregório, O Doutor fundador da imagem	46
2.5.	O uso dos códigos visuais e alfabéticos nas Américas	52
2.6.	O poder das imagens votivas e a construção do significado	62
3.	Violência simbólica para além da religiosidade	72
3.1.	A religiosidade católica brasileira e a sua redefinição no imaginário republicano brasileiro	74
3.2.	Ideologia cristã e instrumentalização das imagens	86
4.	O poder simbólico das imagens e a manutenção do estado democrático	100
4.1.	Negação do olhar e o poder invisível	103
4.2.	Controle político e censura do olhar	119
4.3.	Globalização e perda da identidade	135
4.4.	A idolatria das imagens em função da economia de mercado	147
5.	Conclusão	162
6.	Referências bibliográficas	170

Lista de Figuras

- Figura 1 — Frontispício do *Evangelium Iohannis Enarratio*, Don Dionysii Carthusiani, de 1541, adquirido por Don José Andres, na cidade do Porto em Portugal. FONTE: Acervo de obras raras da biblioteca do Mosteiro de São Bento, Bahia. 32
- Figura 2 — Saltério de *Chludov*, cod., 129, fol. 67. Datado de meados do século IX, período posterior ao Concílio de Nicéia II, o documento critica a iconoclastia quando compara os soldados romanos maltratando Jesus com os patriarcas iconoclastas João Gramático e Antônio I de Constantinopla, destruindo o ícone de Cristo FONTE: Museu Histórico Estatal de Moscou, Russia: <http://en.shm.ru> Acesso em: 03/09/2016. 39
- Figura 3 — Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone de Santa Irene, séc. VII. FONTE: A história da imagem antes da era da arte / Hans Belting. — Rio de Janeiro, 2010. 42
- Figura 4 — Estampa de Santo Agostinho segurando um coração em chamas. No canto superior direito é possível visualizar a inscrição "MAGNE PATER AVG." rebatida ao contrário, possivelmente por conta da falta de familiaridade do gravador com os códigos alfabéticos. FONTE: Inventário da Coleção de Registos de Santos/ Ernesto Soares, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955. Imagem 05922. 53
- Figura 5 — Catecismo testeriano, 1524. FONTE: Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carlos Slim. 54
- Figura 6 — Imagem do Moscóforo (570 A.C.), exposta no museu da Acrópole de Atenas, Grécia. FONTE: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mosc%C3%B3foro#/medi a/ File:ACMA_Moschophoros.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mosc%C3%B3foro#/medi_a/File:ACMA_Moschophoros.jpg). 61
- Figura 7 — As alminhas, representações populares das almas do Purgatório, que suplicam pelas rezas e pelas esmolas dos vivos. Vouzela, Portugal. FONTE: http://www.snpcultura.org/vol_alminhas.html. Acesso em: 08/03/2016. 62
- Figura 8 — Xilogravura séc. XVII. FONTE: A Evolução da gravura de madeira em Portugal: Séculos XV - XI / Ernesto Soares, Lisboa: Câmara Municipal, 1951, p.8. 63

Figuras 9 — Mosaico do final do século VI representando os Três Reis Magos vestindo barretes frígios. FONTE: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Barrete_fr%C3%ADgio#/media/File:Magi_\(1\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Barrete_fr%C3%ADgio#/media/File:Magi_(1).jpg). Acesso em: 09/10/2015. 76

Figura 10 — Ilustração do personagem do folclore brasileiro, o *Saci-Pererê*, vestindo o barrete vermelho. FONTE: <http://brasile.scola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm>. Acesso em: 09/10/2015. 76

Figura 11 — Imagem "8 de dezembro" desenhada por Pereira Neto e publicada em 14 de dezembro de 1889 na *Revista Ilustrada*. A República brasileira confraterniza com sua irmã argentina. As duas repúblicas são representadas por mulheres vestidas a romana, descalça ou sandálias, barrete frégio. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 82. 77

Figura 12 — Tiradentes, litografia, Décio Villares, Igreja Positivista do Brasil, Rio de Janeiro. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 98. 81

Figura 13 — Tiradentes, óleo, Décio Villares, Museu Mariano Procópio, Minas Gerais. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 98. 81

Figura 14 — Obra *O Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo, também estabelece uma relação de proximidade entre a figura de Tiradentes e Cristo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 98. 82

Figura 15 — Milhares de devotos para a festa e romaria em homenagem à Padroeira do Brasil e do município de Sergipe, Nossa Senhora da Aparecida: cerca de cem mil fiéis peregrinam pela rota do sertão. FONTE: <http://www.missaoaparecida.com/2015/10/romaria-de-nossa-senhora-aparecida-se.html>. Acesso em: 18/09/2016. 83

Figura 16 — Estandarte da Misericórdia, Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso. FONTE: cliché do autor. 89

Figura 17 — Buenos Aires, Virgem do Amparo. Comício de campanha eleitoral peronista em 1972. FONTE: Francisco Vera (foto), *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Hans Belting. Rio de Janeiro, 2010. 91

- Figura 18 — Imagem frente e verso de um impresso de santinho religioso carimbado com o nome do candidato político, Rio de Janeiro. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite 92
- Figura 19 — Cédula com um carimbo de publicidade eleitoral de Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite. 93
- Figura 20 — Impresso gráfico com a imagem de São Vicente de Paula na parte da frente e com uma propaganda de remédio descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite. 93
- Figura 21 — Impresso gráfico com a imagem de São Cristovão na parte da frente e com uma propaganda de remédio descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite. 94
- Figura 22 — Impresso gráfico com a imagem de Santo Antonio de Pádua na parte da frente e com propaganda de produto farmacêutico descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite. 94
- Figura 23 — Um pequeno exemplo da infestação de imagens publicitárias nos dias de hoje. Publicidade em *outdoors* na Marginal Tietê em 2006. São Paulo, Brasil. FONTE: Antônio Gaudério/Folhapress. 103
- Figura 24 — "Tudo está perdoado": Capa da edição nº 1178 do jornal *Charlie Hebdo*, que foi publicada em 14 de janeiro de 2015, sendo a primeira publicação após o atentado. FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_do_Charlie_Hebdo#/media/File:Charlie_Hebdo_Tout_est_pardonn%C3%A9.jpg. Acesso em: 06/10/2015. 108
- Figura 25 — Uma cova logo após a libertação do campo em Bergen-Belsen. Alemanha, maio de 1945. *US Holocaust Memorial Museum*. FONTE: www.ushmm.org/wlc/en/media_ph.php?MediaId=695. Acesso em: 14/10/2015. 114
- Figura 26 — Pessoas aglomeradas para tirar fotografias da obra *Mona Lisa*, de *Da Vinci*. FONTE: <http://cupofjo.com/2014/10/great-idea-for-walking-around-a-museum/>. Acesso em: 28/10/2016. 117
- Figura 27 — Imagens do filme "*The Pervert's Guide to Ideology — What is Ideology?*" dirigido por Sophie Fiennes, e roteiro de Slavoj Žižek. No momento da cena o personagem é capaz de vislumbrar a real intenção de uma imagem publicitária através de óculos especiais chamados de "Ideologia". 125
- Figura 28 — Cartaz da série *Modernismo Funkeiro*, iniciada em 2014 pela *designer* Paula Cruz, e que se mantém em produção. FONTE: <http://modernismofunkeiro.com.br/>. Acesso em: 17/04/2016. 130

Figura 29 — Uma dentre infinitas imagens que abordam o tema da violência para fins comerciais e de manipulação ideológica. Confronto entre traficantes policiais militares no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro. FONTE: Domingos Peixoto / Agência O Globo — 29/05/2013	137
Figura 30 — Santinhos políticos no chão em dia de votação. Zona Leste, São Paulo, 2012. FONTE: André Rafaini.	152
Figura 31 — Autoestrada com placa de Jesus. Alabama, Estado Unidos. FONTE: BELTING, Hans. <i>A verdadeira imagem</i> . Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos. Porto: Dafne Editora, 2011.	156

1.

Introdução

Se eliminarmos a imagem, não é o Cristo, mas o universo inteiro que desaparece.
Nicéforo, O Patriarca.

Desde o início dos tempos, a imagem sempre exerceu enorme fascínio e domínio sobre o imaginário social dos homens. Por trás do olhar ocidental existe uma história que nos mostra que cada época possui uma espécie de inconsciente ótico capaz de definir uma forma de perceber e representar o mundo. Em todo caso, a elucidação dos códigos invisíveis daquilo que é visível aos nossos olhos, dissipa alguns mitos tenazes, que por sua vez foram consagrados ao longo da história e hoje estão legitimados pela perspectiva hegemônica como verdades inalienáveis. Verifica-se que na contemporaneidade tendemos a aceitar as imagens como suportes capazes de transmitir informações de qualquer natureza, pois, acredita-se, que elas carregam uma potência que extrapola a lógica das coisas materiais que dão sentido ou nos fazem compreender nosso mundo. Daí porque, para alguns, sua comunicação sugere funcionar de forma tão dinâmica, como se a imagem por ela mesma fosse capaz de comunicar uma série de informações. Nos dias de hoje tornou-se comum repetir que uma imagem diz mais que mil palavras. Há inclusive aqueles que defendem o fato de o mundo, a “logosfera”, ter se transformado em “iconosfera” ou em uma “civilização da imagem”.

Ao concentrarmos nossa atenção nas sociedades industriais contemporâneas, notamos que o advento da globalização e o aparecimento e desenvolvimento exponencial das técnicas modernas de registro e de transmissão de imagens fixas (fotografia) e móveis (cinema, televisão) alteraram nosso campo visual e nossas referências culturais – como nas mensagens publicitárias, relações comerciais ou na propaganda política. Nesse ponto caberia uma pergunta: quando, por exemplo, evocamos uma imagem propagandística impressa de um carro de luxo e a comparamos com um impresso religioso do fim da Idade Média, poderíamos estar

falando sobre a mesma coisa? Isto é, estaríamos tratando da mesma instrumentalização política de controle sobre o imaginário social? O parentesco poderia ser considerado indubitável no âmbito mais geral?

Essa pesquisa tem como objetivo demonstrar como as imagens foram empregadas, desde o início da Idade Média até os tempos do capitalismo tardio, por diferentes instâncias de poder com a intenção de atender a fins de caráter propriamente político, e consequentemente ideológico. Nossa intenção é mostrar que a imagem, muito mais do que uma “obra de arte” ou uma “ilustração” de textos¹, foi pensada para ser implementada em diferentes épocas como se pudesse supor uma neutralidade visual acerca da realidade, sem que pudesse ser notada como uma das formas de ferramenta de controle. Um controle político pelo qual uma cultura dominante representa o mundo, torna-o presente e age sobre ele. Da crítica a respeito da construção do mito sobre a imagem na história, compreendemos que ela tendeu a negar sua origem real e sua natureza de objeto fabricado para se afirmar como um artefato quase consubstancial a seu protótipo sagrado. Longe de uma neutralidade, é preciso afirmar a noção de que as imagens exercem um controle social sofisticado e a partir de seu uso em razão de uma política voltada para um posicionamento ideológico específico da cultura dominante de uma determinada época. Por esse motivo acreditamos que as imagens foram e continuam a ser utilizadas como arma propagandística na legitimação da cultura hegemônica. Nossa proposição se localiza na discussão do sentido simbólico da imagem gráfica enquanto código fundamental, que é operado pelas instâncias de dominação para o controle das massas em função da ideologia particular de seu tempo histórico. E por instâncias de dominação supomos como exemplo o Campo do Design, que através de princípios e esquemas específicos consagram as imagens que atendem a sociedade como um todo. Em nossa

¹ “As respectivas especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada tendo em vista um texto e em relação direta com o seu conteúdo. O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras, enquanto que a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. A construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas”. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo da imagem: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007, p. 34.

pesquisa verificamos que no Campo do Design, de um modo geral, as imagens costumam ser empregadas como um meio de “comunicação visual”, através do qual os *designers* defendem a noção de que elas são capazes de “produzir” conhecimento, ou ainda, articular ideias complexas. Contudo, encontramos aí um assombroso problema.

Confunde-se o meio ou o suporte de comunicação com um de seus fins, ou seja, a capacidade de a imagem conduzir informações com o conhecimento que eventualmente ela produziria. Toma-se o contêiner pelo conteúdo. Essa é a questão que trazemos para o debate. Pois, posto que formulada de modo equivocado, ou ainda, não formulada com o devido relevo pelos pesquisadores do campo, entendemos que caso seguissemos essa noção polissêmica da imagem como base, assumiríamos que a percepção sensível da sua forma se estabeleceria em vista de um conteúdo intrínseco à própria configuração que, combinada a capacidade subjetiva do indivíduo (espectador) em assimilar e interpretar esse “conteúdo”, teria os meios de estabelecer uma conexão que tornaria esta comunicação compreensível ou dotada de sentido único para todos os observadores. Ou seja, pela simples contemplação de uma imagem os indivíduos tirariam conclusões sobre aquilo que estivessem visualizando, pois, ao mesmo tempo em que a imagem facilitaria a compreensão de seu enunciado, também tornaria a comunicação complicada demais para que pudesse ser descrita em palavras. Mal comparando, eles afirmam ou defendem que a imagem “produziria” mais conhecimento do que o texto escrito, pelo motivo de ser menos específica e mais abrangente quanto à sua mensagem. Consideramos ainda que nos tempos atuais, onde a demanda e o controle do tempo do trabalho se torna a cada dia menor, essa consideração de que a imagem oferece mais conhecimento do que o texto é essencial e os pares do Campo do Design não estão pensando de modo equivocado. Eles respondem ao seu tempo histórico, às demandas que a sociedade industrial e o modo de produção capitalista deseja.

Por outro lado, em oposição a esta noção, pensamos que a imagem, ela própria, não expressaria essas coisas, ou melhor, ela apenas conseguiria conduzir ou transmitir uma informação precisa através de suplementos verbais que possibilitassem sua assimilação. Ademais, é preciso entender que o que ela estaria

representando seria parte da construção padrão do mundo, isto é, parte da realidade, embora a noção contemporânea, o senso comum, esteja propensa a percebê-la tal como uma “fotografia”, isto é, como a própria realidade.²

Assim, para nos aproximarmos do sentido atual sobre a nossa relação com as imagens do Ocidente, nossa pesquisa buscará entender o sentido adquirido por elas através de uma análise sobre seu viés histórico — em particular, da história visual da antropologia cristã —, mostrando como decisões políticas foram cruciais para moldar o seu entendimento, e como as instâncias de poder fizeram uso desse entendimento em épocas diferentes de modo a atender a uma ideologia dominante específica.

Para cumprir com nossos objetivos, a pesquisa se debruçará inicialmente sobre o período colonial brasileiro, momento em que as imagens impressas chegaram à América do Sul e como a noção ocidental de uso político da imagem participou de um imenso laboratório de experimentação empírica que serviu aos coetâneos e de trampolim para usos futuros. Comentaremos o processo colonizador massivo, progressivo e violento de aniquilação e substituição do imaginário social aborígene que as ordens regulares exerceram sobre os indígenas por intermédio do programa político de infestação de impressos religiosos. Esse programa político de expansão da fé religiosa surge como uma reação da Igreja Católica ao Protestantismo, de modo a reafirmar os dogmas da cristandade em defesa da manutenção dos princípios católicos e da evangelização na Europa, Ásia e nas Américas. Em parte, nesse trabalho, acreditamos que assim como no caso do México³, em razão da participação e apoio dos reis de Portugal e da influência da Igreja, ocorreu também aqui no Brasil uma forte política de dominação que através do emprego de um mesmo programa de imagens, sendo capaz de subverter gradativamente os significados culturais dos “povos primitivos” que aqui habitavam. Nossa intenção será mostrar como a nova política visual convenceu os autóctones do poder profilático da imagem europeia impressa, de

² MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

³ GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

modo que o seu uso no contexto social, extrapolaria o princípio ideológico religioso original, dando continuidade na transformação sobre as formas de relação entre o indivíduo e a imagem. Isto é, a partir de uma política propagandística e ideológica que fora iniciada muitos séculos antes.

Por isso, apresentaremos uma breve análise histórica mostrando como as imagens estiveram enraizadas numa longa tradição da cristandade medieval, em que seu culto foi legitimado em razão de uma antiga querela a respeito das Escrituras Sagradas (Concílio de Nicéia II) para que pudessem ser enfim aceitas e veneradas. É importante sinalizarmos que para este trabalho compreenderemos esse momento histórico, menos em razão da fé religiosa, e mais em razão de um embate político-ideológico entre o prelado franco e os bispos conciliares. Isto é, diferente de uma discussão de cunho filosófico, entenderemos a legitimação dos ícones como parte de uma estratégia política crucial para a expansão da doutrina cristã a partir da dominação sobre o imaginário cultural social. Nesse caso, mostraremos como as instâncias rompem com o antigo interdito bíblico de produzir e adorar imagens a partir da interpretação de passagens presentes nas mesmas escrituras que a condenavam (O Antigo Testamento). A Igreja Católica, como instituição política, passa então a incorporar as imagens como ferramenta comunicacional em um programa propagandístico religioso que moldaria não apenas o seu sentido, mas a maneira pela qual passaríamos a nos relacionar a ela.

Esses apontamentos nos servirão como elemento fundamental para o desenvolvimento de nossa pesquisa, pois pretendemos estender nossa análise de modo a estabelecer uma relação direta entre a história do uso das imagens cristãs e a configuração das imagens veiculadas pela cultura visual nos países industrializados dos dias de hoje — em particular as imagens impressas que circulam no Brasil —, mostrando como a midiologia da imagem possui toda a ambiguidade de uma abordagem comunicacional situada no cruzamento e evolução das técnicas, dos códigos visuais, e do olhar, enraizada na história propriamente dita, isto é, acreditamos que ela se fundou na Idade Média e que seus pressupostos mantêm-se praticamente os mesmos, colocando em cheque aquilo que os pesquisadores do Campo do Design afirmam ser um problema contemporâneo, resultado do uso das imagens depois do surgimento da sociedade

industrial, enfim, mencionam o problema com a imagem como se ele fosse uma questão da modernidade. Daí, acreditamos que podemos nos perguntar em que medida a vasta reprodutibilidade das imagens, essa que nos dias de hoje invade o espaço comum de nossas vidas, de modo a saturar nossos olhos, pode se reproduzir em vista de uma ideologia dominante que busca investir nos mecanismos de convencimento de uma realidade idealizada em troca do lucro financeiro. Parece-nos claro que a reprodutibilidade das imagens hoje é um fato que nunca aconteceu na história da humanidade, mas se compararmos a quantidade de pessoas que vivia na Europa da Idade Média, com a quantidade de pessoas que vivem nos dias de hoje, verificamos que as imagens foram muito mais empregadas naquela época do que atualmente, daí o problema não nos parece ser quantitativo, mas qualitativo e, portanto, procuramos compreender as suas causas para ter mais clareza sobre os seus efeitos.

No capítulo seguinte, comentaremos sobre a forma como se operou a transladação de sentido do universo católico europeu para o brasileiro, examinando de que maneira as imagens serviram como instrumentos operatórios a serviço de correntes ideológicas na legitimação e consolidação do novo regime republicano brasileiro. Aqui caberia um aviso ao leitor, pois o período da República foi um momento histórico que não se encontrava anteriormente no cronograma dessa pesquisa, mas que, por razões relevantes do ponto de vista da história da cultura visual acerca das imagens e do imaginário brasileiro, precisou ser incorporado ao corpo desse trabalho. Assim, nessa parte do trabalho, nossos escritos precisaram ser interrompidos por conta da falta de material de documentação, o que demandaria ainda mais tempo de pesquisa. De qualquer maneira, nossa intenção nesse capítulo logrou demonstrar como mais tarde, as instâncias de poder continuaram a fazer uso de uma mídia visual, iniciada no período colonial, como instrumento da ordem simbólica para manutenção ideológica. Isto é, a política do uso das imagens tradicional não possuiria os meios de sobrevivência para manter a política anterior, pois nesse momento, as instâncias de dominação se voltaram contra as ordens eclesiásticas vindas de Portugal, embora empregassem parte da sua iconografia religiosa, reaproveitando seus significados como estratégia operacional de uma política orientada para a reconstrução do imaginário social. Mostraremos que o uso das imagens que aludiam à tradição católica foi

importante para que os novos valores do regime republicano fossem aceitos pelas massas, daí porque para se expressarem, tiveram de respeitar a tradição, ou seja, a política de dominação anterior, buscando suas raízes no imaginário preexistente, para que as imagens pudessem enfim ganhar acessibilidade a um público majoritário.

Desse modo, evidenciaremos os efeitos provocados pelo uso político das imagens, desmascarando aquilo que os pares do Campo do Design ocultam ou ignoram quando pensam a imagem em relação ao seu aspecto cognitivo. Acreditamos que seja necessário mostrar como a violência simbólica influenciou a batalha dos símbolos e das alegorias, no conflito ideológico e político em torno da imagem, tal como ocorreu no período colonial. Isto é, na medida em que essa estratégia de dominação tinha em vista atingir o imaginário popular. Para tanto, buscaremos desvelar esses mecanismos ocultos dentro dos processos políticos e históricos: identificando onde se desenvolveram, e ao fazê-lo, trazer à luz suas formas de controle, revelando a violência simbólica que se exerce pelas imagens nas relações sociais.

No último capítulo abordaremos como a violência simbólica é exercida nas relações de comunicação visual cumprida pelas instâncias de dominação, como no caso dos veículos de comunicação oficiais. Assim, nessa parte final do trabalho, apresentaremos uma análise sobre a conjuntura política subjacente ao nosso objeto de estudo hoje, considerando de forma imprescindível o modo de produção do capitalismo tardio.⁴ Nossa escolha por esse viés de análise sobre as imagens só pode ser pensado em função do modo de produção, ou seja, da forma de organização das formas de trabalho, que por razões históricas, se desenvolvem atualmente a partir da exploração do trabalho assalariado. Pensamos na exploração do trabalho assalariado, na medida em que entendemos que no nosso tempo é ele que controla a configuração do nosso mundo: nossos hábitos e comportamentos mais comuns, incluindo-se aí, a maneira de nos relacionarmos com a realidade, que inclui, por sua vez, a relação com as imagens. O marco da Revolução Industrial que põe fim a era feudal, faz com que as imagens passem

⁴ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Loyola, 2010, *passim*.

gradativamente a se ater a novos propósitos de orientação política ou ideológica. Daí porque compreendemos que todo o aparato que compõe os mecanismos de controle que atendem a ideologia dominante de uma determinada época, tende a gerar uma dificuldade em desvelar o sentido atribuído às imagens enquanto ferramenta na reprodução de uma realidade sustentada pelas práticas sociais das categorias que operam com produção e circulação das imagens, tal como os profissionais que atuam no Campo do Design, particularmente aqueles que trabalham com comunicação visual, na dinâmica dos movimentos sociais.

Ao comentarmos sobre os tipos de mecanismos de controle que são empregados na intenção de garantir o monopólio da comunicação visual — e assim conceber uma ideia particular sobre a realidade do mundo —, analisaremos os efeitos da tecnologia sobre a produção das imagens, tendo por base a sua circulação. Evidenciaremos a partir do seu uso, como as imagens podem gerar um afastamento generalizado das questões de interesse da vida política ou pública. Mostraremos que dependendo dos assuntos abordados visualmente nas imagens pelos veículos comunicacionais, estamos aptos a perder o contato com a realidade que nos rodeia. Dependendo do assunto abordado nas imagens, é possível promover uma sociedade pouco consciente sobre os mecanismos que operam sobre seu controle. Essa orientação sobre a produção e distribuição das imagens pela grande mídia está relacionada a uma política ideológica específica. Daí porque para finalizarmos nos inclinaremos a uma análise mais particular sobre o sistema econômico que existe por trás das relações políticas na atualidade, que serve na administração da vida pública nas sociedades complexas e de democracia pluralista.

2.

A imagem sagrada como política de dominação

2.1.

Um olhar histórico sobre a presença da imagem

Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus.
Gregório, O Grande.¹

Desde muito antes do Concílio de Trento o culto às imagens desempenhava um papel crucial na criação da experiência do sagrado entre os católicos, e julgamos que essa prática social com as imagens, pode ser considerada tão antiga no Brasil quanto sua própria história. Além disso, o culto às imagens foi essencial para a construção e permanência de uma cultura visual que julgamos ser um dos esteios da forma como hoje encaramos as imagens, como as produzimos e a razão pela qual continuamos a produzi-las. Pois, ao chegar à Terra de Santa Cruz em 1500, o navegador Pedro Álvares Cabral já trazia na capela de seu navio a imponente imagem de Nossa Senhora da Esperança, que ainda hoje se encontra na Quinta de Belmonte, em Portugal. Trinta anos depois, a serviço da armada real, Martim Afonso de Souza desembarcaria no povoado de Tumiurú, para fundar a vila de São Vicente. Ali encontraria casas e moinhos que se enxergavam do mar, pois desde o descobrimento, os primeiros colonizadores trouxeram, juntamente com as ordens religiosas, os artífices para adaptar a terra bruta e nova à civilização reinol, e com esses, certamente vieram as imagens de devoção.

¹ Não nos enganaremos se mostrarmos as coisas invisíveis através das visíveis. RAW, Barbara C. *Trinity and Incarnation in Anglo-Saxon Art and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 58.

Como parte crucial deste trabalho, acreditamos que não apenas imagens esculpidas foram trazidas, mas ainda as imagens religiosas, impressas com o emprego de placas móveis de madeira sobre a forma de gravuras. Assim, juntamente com imagens de terra cozida e de madeira, circularam igualmente pelas terras brasileiras desde esse período os impressos religiosos. Possivelmente, pelo menos nos primeiros tempos da colonização, os impressos religiosos não chegaram a ser impressos na nova terra, tal como foram fabricadas algumas imagens de vulto ou tridimensionais. Os impressos foram trazidos pelas ordens missionárias que acompanharam as primeiras expedições dos colonizadores europeus.

Mais ou menos cento e cinquenta anos depois da chegada de Cabral, o Padre Antônio Vieira, escrevendo para Portugal em 1661, nos fornece uma explicação de que era muito comum, pelo menos para Ordem Jesuíta e da qual fazia parte, encomendar imagens (e ele se referia às imagens de vulto) “com grande despesa” para o Brasil, contudo, entre os padres da Companhia, havia escultores ou entalhadores que foram classificados como bons ou ótimos nos seus ofícios.² A referência mais antiga que temos sobre imagens de vulto no Brasil, está no *Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento de Salvador*, em qual se lê que o português frei Agostinho da Piedade veio para o Brasil ainda moço e depois de ter sido ordenado sacerdote, trabalhou nestas terras por toda sua vida. Pertencentes ao frei Agostinho temos várias imagens, sendo que a mais antiga, de barro cozido, é de Nossa Senhora do Monte Serrate. Está assinada, data de 1636³, e se encontra guardada no Museu de Arte Sacra da Bahia, em Salvador.

Em razão do nosso interesse em relação às imagens religiosas impressas e o Campo do Design Gráfico, gostaríamos de esclarecer antecipadamente que esse trabalho propõe uma reflexão acerca da complexa relação da civilização ocidental com as imagens, isto é, que nós as encaramos como objetos dotados de valor simbólico e cultural, muito mais do que imagens que representam as coisas do mundo, sejam elas reais ou imaginadas. Nos dias de hoje, em vista de um alargamento exponencial do campo científico e da transversalidade dos diferentes

² LEMOS, Carlos A. C. et TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Depois de Guararapes. In.: CIVITA, Victor. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril S/A. 1979. Volume 1, p. 109.

³ *Idem*.

saberes com interesses em áreas díspares, julgamos que não apenas os *designers*, como também historiadores da arte e estudiosos em geral interessados pelas imagens gráficas da cultura material, estão inclinados para a definição do verdadeiro alcance comunicacional e cognitivo que as imagens podem produzir dentro dos grupos sociais em que elas são empregadas. Essa discussão interessa sobremaneira ao Campo do Design e ao nosso desejo particular de compreender mais claramente o porquê e o como do uso das imagens no Brasil de hoje.

Acreditamos que antes de aceitarmos os efeitos duradouros da mudança conceitual sobre as imagens trazidos, em especial, pelo grupo de Aby Warburg — o qual Fritz Saxl e Erwin Panofsky faziam parte —, ou ainda o movimento historiográfico da Escola francesa dos *Annales*, seja para a história da arte e, por conseguinte, para o campo epistemológico do *design*⁴, seria preciso examinar e separar com cuidado as alterações teóricas e metodológicas, da história cultural das imagens. Isto é, entender em que medida a prioridade oferecida legitimamente pelos historiadores e críticos de arte, em geral, contribuiu para distanciar as problemáticas, ao invés de aproximá-las da discussão concreta da imagem revestida pelo tecido social.

Destarte, para que possamos nos aproximar daquilo que julgamos ser uma melhor definição geral sobre a assimilação do conteúdo de uma imagem e em particular para o caso da imagem produzida aqui no Brasil — com atenção especial à imagem impressa —, de modo a compreendê-la de forma menos abstrata, mas vinculada a um universo simbólico ou prática social concreta de representação gráfica alocada em um tempo histórico determinado, julgamos necessário apresentar um breve relato sobre a história das imagens religiosas no Ocidente, baseado nos ensaios sobre a nossa matriz cultural fundada na Idade Média, abordados pelo medievalista Jean-Claude Schmitt.⁵ Antes de analisarmos,

⁴ Chamamos atenção para a relação de continuidade entre a corrente tradicionalista formalista da “Grande Tradição” e as teorias que trabalham com a experiência psico fisiológica subjetiva da visão – semiótica, estruturalismo, behaviorismo etc. - que passam a ser adotadas pelas primeiras escolas alemãs de design no início do século XX e que se mantêm ainda hoje nas universidades e faculdades que ministram cursos em design como hegemônicas. GALLAO, Karl Georges. *Santinhos: uma reflexão entre o design e os impressos religiosos populares*. Dissertação (mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012, Rio de Janeiro.

⁵ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo da imagem: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

portanto, o uso político das imagens e o desenvolvimento de sua forma plástica nas práticas culturais incluindo o cenário do Brasil colonial, isto é, a nossa cultura visual colonial, gostaríamos também de chamar atenção dos nossos leitores para a necessidade de revisarmos a história por detrás da recepção de seus códigos visuais que remontam as decisões tomadas anteriormente sobre a legitimidade das imagens e que nos remetem às transformações das noções históricas que abrangem desde o VIII Concílio ecumênico de Nicéia II – período mais significativo sobre essa discussão depois da reflexão grega sobre o uso das imagens – até alcançar o período medieval e a cultura do Ocidente latino. A maior parte dessa história está associada à teologia cristã e às práticas religiosas católicas, que formam por assim dizer a base de nossa cultura visual, portanto, embora tenhamos que nos deter sobre alguns dados que podem parecer à primeira vista minúcias desnecessárias, esse pesquisador entende que eles são essenciais e no próprio decorrer do texto poderemos comprovar essa afirmativa.

Lembramos a princípio que o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação, daí porque é importante sabermos que a noção medieval do termo latino *imago* se inscreveria num contexto cultural e ideológico bem diferente dos tempos de hoje. E o termo *imago* - a imagem - deve ser compreendido essencialmente como o fundamento da antropologia judaico cristã, pois compreenderia a imagem desde os primeiros versículos do Velho Testamento, em qual o homem é nomeado e chamado de “imagem” pela primeira vez.⁶

A partir dessas explanações, ensejamos analisar parte da situação histórica do período colonial brasileiro que remontaria à política de implantação dos ícones religiosos nas Américas, por intermédio das primeiras ordens religiosas (Ordem Franciscana e a Companhia de Jesus), subordinadas aos interesses da coroa portuguesa e espanhola. Desse modo, vamos nos ater aos estudos do historiador Serge Gruzinski⁷, de modo a estabelecermos uma aproximação sobre a maneira como essas imagens religiosas foram utilizadas no continente americano nos

⁶ Seguindo a narração do Gênesis 1,26: *Façamos o homem a nossa imagem e semelhança.*

⁷ GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner* (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006. *A colonização do Imaginário: Sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XV – XVIII.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

primeiros anos do século XVI pelos colonizadores espanhóis no México. Essa primeira advertência se justifica pelo fato de que embora reconheçamos que a sociedade asteca em particular, fosse organizada sobre um sistema gregário mais complexo, ou eventualmente mais avançado em nível tecnológico e científico do que dos índios do litoral brasileiro, caso fossemos capazes de comparar essas duas culturas sob o critério do estado ou desenvolvimento tecnológico e científico, acreditamos que o modo de ação dos colonizadores, tanto no México como aqui, quando interferiram diretamente sobre a manutenção dos processos políticos, religiosos, ou ainda se desejarmos, ideológicos locais, para o emprego de imagens, pode-se afirmar sem receio que foram basicamente os mesmos. Acreditamos também que é preciso ressaltar que ao mesmo tempo em que os europeus suprimiam as culturas originais indígenas, substituíram suas crenças e laços relacionais tradicionais pelos dogmas da cultura ocidental cristã. A forma brutal de como operaram esse processo de dominação cultural, foi a substituição das referências concretas da cultura existente por meio de um processo iconoclasta em relação às imagens aborígenes e, ao mesmo tempo, trazendo um novo repertório de imagens.

A nossa escolha pelos trabalhos de pesquisa de Gruzinski para o exame histórico e comparativo para o uso político de imagens religiosas no Brasil se explica por duas razões: i) não encontramos muitos exemplos concretos de impressos gráficos religiosos nos dois primeiros séculos da colonização no Brasil, embora a ordem franciscana estivesse presente entre os colonizadores, assim como no México, antes mesmo dos jesuítas, e ii) acreditamos que o uso de imagens religiosas impressas no México foi semelhante ao no Brasil, com a mesma finalidade política ou propagandística. Assim, como elas foram comprovadamente empregadas no México é muito provável que tenham sido empregadas aqui, uma vez que seu uso pelos colonizadores portugueses e espanhóis, durante muito tempo sob a mesma casa real, era muito semelhante senão iguais.

Desde a Idade Média os padres das ordens religiosas conventuais empregaram como meio para evangelização das populações bárbaras o trabalho em ateliês de ofícios diversos, assim o trabalho e religião caminhavam juntas. Lembramos o

dístico beneditino do "*Ora et labora*"⁸ em quase todas as comunidades cenobitas europeias desde a criação da Ordem de São Bento no convento de Monte Cassino a partir do ano 500. Nas Américas reproduziram esse modelo e padres e artífices leigos (pintores, escultores, gravadores, arquitetos etc.), que trabalhavam para as igrejas conventuais, faziam parte de um processo de produção de imagens, associadas a uma política de dominação, que se intensificou mais ainda depois da implantação plena da doutrina tridentina (1545 a 1563), que do mesmo modo, se expandiria até aqui.

Ademais, é preciso dizer que apesar de não termos encontrado no decorrer de nossa pesquisa de campo, a mesma quantidade de impressos religiosos que Gruzinski encontrou no México, evidências concretas que acreditamos ser equivalentes àquelas trazidas ao Brasil no início do período da colonização, obtivemos registros bibliográficos que comprovam a sua presença entre os povos ameríndios, os poucos escravos negros e os colonos livres.

As dificuldades de apuração dos dados supervenientes a um trabalho sobre esse tipo de material seriam óbvias, mas os anos que vão passando sobre o pouco que resta do muito que existiu, dificultou o acesso sobre aqueles impressos os quais o desgaste do tempo não tenha consumido. Uma justificativa para a dificuldade sobre o levantamento e análise desse material poderia se explicar simplesmente quanto a sua destruição. Muitas imagens foram destruídas, queimadas, e curiosamente, no Brasil, esse processo foi acentuado com a romanização, quando as autoridades eclesiásticas procuraram introduzir uma ortodoxia religiosa com mais força.⁹ O movimento iconoclasta do último quartel do século XIX, mas especialmente depois da Questão Religiosa, em 1888, e da proclamação da República, com a revitalização de uma igreja ligada diretamente à Santa Sé, que destruiu, sem exageros, muitos milhares de telas, tábuas, mármore, desenhos e estampas de que alguns arqueólogos de boa vontade, embora sem conhecimentos especiais e carecendo de método e de persistência em trabalhos dessa natureza, nos conservaram singelas referências, contentando-se com indicar nomes, datas e

⁸ Considerada a sùmula da vida beneditina, poderia ser traduzida como "reza e trabalha". Tanto a oração como o trabalho nos conduziriam para próximo de Deus, para colocar-nos a seu serviço.

⁹ SCARANO, Julita. *Fé e Milagre: Ex-votos Pintados Em Madeiras: Século XVIII e XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 38.

raras vezes as dimensões, deixando assim prejudicada a identificação e causando muitas vezes a perda quase total das espécies.¹⁰

O catolicismo brasileiro no período colonial era popular e exercido domesticamente pelas famílias em capelas privadas ou em pequenas ermidas perdidas pelos caminhos ou no alto dos morros. Nos vilarejos, dando para as ruas ou nas esquinas, podia-se encontrar retábulos ou oratórios engastados nas paredes das casas, onde eram cultuadas imagens religiosas dos santos, de Maria e Jesus. Havia um clero funcionário, majoritariamente de vigários¹¹ e de baixa formação intelectual que recebiam cômputos das autoridades públicas, que, por sua vez, além do quinto, recolhiam o dízimo para as despesas eclesiásticas. Depois da expulsão da Ordem Jesuíta e da repressão sistemática às outras ordens regulares ou conventuais em todo o Brasil, a vida espiritual se organizou mais amiúde em confrarias e irmandades leigas e bastante afastadas das ordenações da Santa Sé. Os brasileiros eram católicos, se diziam católicos, mas o catolicismo no Brasil era um catolicismo de Estado, de pessoas simples, sem muita instrução e submetidas mais ao rei de Portugal — Grão Mestre da Ordem de Cristo — do que ao Papa e sua corte em Roma. Católicos muito místicos, os cristãos brasileiros lutavam para obter um lugar no céu, daí porque, para boa saúde de suas almas, construíram belas igrejas¹² ou campos santos para enterrarem seus mortos a fim de lograrem seus intuitos.

A respeito dos modos e técnicas de representação gráfica dos grupamentos indígenas — suas memórias, suas percepções do tempo e do espaço, disso que chamamos de imaginário social¹³ —, nos servimos apenas dos indícios que temos

¹⁰ SOARES, Ernesto. *Retratos*, in *Museu*, v. 4, n. 10: Porto, 1945. [BN: BA 3005 V], p. 206-214.

¹¹ Padre ou capelão leigo, que não cursou seminários de formação religiosa, muitas vezes casado e com filhos.

¹² As igrejas no Brasil eram em realidade um cemitério coberto. Quando algum membro da comunidade católica falecia, ele precisava ser enterrado de modo católico, isto é, em um campo santo, lugar onde também se celebrava a eucaristia. O culto cristão desde o período paleocristão se realizava junto aos mortos, daí porque os mortos eram enterrados nas igrejas. Os cemitérios só foram criados no Brasil depois de um alvará imperial que foi promulgado após uma epidemia de febre amarela havida no Rio de Janeiro em 1850. CHALHOUB, Sidney. *The politics of disease control: yellow fever and race in nineteenth century Rio de Janeiro*. *Journal of Latin American Studies*, v.25, 1993, p. 444-463.

¹³ Com a expressão imaginário social designamos o conjunto de representações imaginárias próprias de um grupo social. Os mitos, as crenças cósmicas e religiosas, as utopias. Supomos que esse conjunto gerador de significações participa da vida comum, das práticas sociais. E são esses

da assimilação que os europeus nos deixaram, isto é, de suas deformações, das suas dialéticas de mal-entendidos, nas ações de apropriação e alienação das culturas aborígenes. E como parte crucial dessa pesquisa, não poderíamos deixar de considerar as estratégias políticas e sociais envolvidas de forma subjacente nessas deformações, que fazem com que cada traço cultural reinterpretado, cada conceito, cada prática, possa reafirmar uma identidade ameaçada, ao mesmo tempo em que são passíveis, em longo prazo, de gerar uma lenta dissolução ou reorganização global sobre a forma como as pessoas se relacionariam com as coisas que permeiam o nosso mundo. Pois é preciso explicar também que para resgatar o inconsciente étnico ou cultural do Brasil colonial, devemos nos limitar a algumas constatações modestas em vista do material disponível para esse estudo, para que enfim, possamos nos debruçar de forma mais aguçada sobre essa hipótese. De qualquer modo, gostaríamos que assinalar que estamos cientes de que estamos operando com uma perspectiva ou com um olhar contemporâneo sobre esses traços culturais. Basta uma visita à cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo, para constatarmos hoje a universalidade do uso da imagem religiosa como fator de agregação social aqui no Brasil. Ressaltamos que vamos nos ater ao exame dos programas e das políticas de uso de imagens através da história ocidental das imagens fundada sobre os domínios da igreja, para que possamos analisar no período colonial brasileiro, para daí entendermos o desencadeamento das intervenções múltiplas que elas acarretaram e, conseqüentemente, as significações e os poderes que a elas foram atribuídos. Entender a relação das imagens com as primeiras querelas religiosas medievais é definir a forma como a imagem deveria ser tratada e compreendida daí para frente.

A cultura cristã das imagens passou por um processo gradativo de definição conceitual em oposição aos “ídolos” da Antiguidade greco-romana — tão mais execrados porque exerciam, do mesmo modo, grande fascínio. Havia também de encontrar justificativas contra a proclamada aversão do judaísmo aos ícones, ainda que se mantendo, ao mesmo tempo, ligada ao Antigo Testamento e ao Decálogo.¹⁴ Importante também é salientar que no decurso da Idade Média, a

laços, essas implicações do simbólico nas práticas que nos chamam a atenção. Ver ANSART, Pierre, *in.*, UNIVERSALIS, 2015.

¹⁴ SCHMITT, *op. cit.*, p. 51.

cristandade latina e a grega mostraram-se opostas no plano das imagens religiosas, seja de suas características formais, seja de seus usos rituais e de suas justificativas teóricas até que, enfim, os escritos de Gregório Magno ganhassem outra conotação, mas aí já estamos no final da Idade Média em função do plano de veneração lançado por uma "nova" igreja.

Em breve estudo apresentado mais adiante sobre a Idade Média, de um modo geral, trataremos de esclarecer sem ambiguidades como as decisões conciliares medievais foram, de acordo com os lugares e as épocas, admitidas, rejeitadas, ocultadas, e como, com o passar do tempo, a finalidade comunicacional da imagem passou a servir a outros propósitos de caráter ideológico, e não apenas a fins religiosos pronados originalmente. Isto é, acreditamos que podemos afirmar sem medo que não há grupos sociais organizados sem suportes visuais de adesão, e mais, no mundo globalizado dos dias de hoje, a imagem ganha um destaque político ainda mais acentuado.

Em vista destas especificações de advertência aos meus leitores, é importante também frisar que, para este trabalho, entendemos que a produção, a recepção e a legitimação do universo simbólico de uma cultura não é uma ação individual ou relativa a um indivíduo apenas, tal como entendia a noção romântica do século XIX, mas coletiva, isto é, produzida, consumida e legitimada por todos. Pertencem, portanto aos grupos sociais como um todo, onde os indivíduos existem e coexistem uns com os outros.

2.2.

Revolução da configuração e a imagem colonial

A configuração formal, a estética, o estilo, a representação ou a forma das primeiras estampas religiosas impressas do continente europeu remontam mais precisamente aos séculos XV e XVI, e até onde temos conhecimento, elas também foram utilizadas como exemplos, junto com pinturas e outros artefatos para a produção de ícones religiosos entre os povos ameríndios. É importante ressaltar que o suporte ou meio impresso em papel para distribuição de imagens de modo geral era empregado nas Américas ao mesmo tempo em que na Europa para difusão de uma cultura e que no caso da Europa se tratava de imagens científicas oriundas da Revolução Científica¹⁵, pois a impressão por tipos móveis de *Johannes Gutenberg* acabava de ser inventada, ou seja, não era mais uma imagem

produzida artesanalmente, uma por uma, por um lento processo laborativo manual, mas uma imagem produzida por uma nova tecnologia de produção em série que revolucionou a imprensa na Europa e, posteriormente, no mundo. Assim, as imagens vieram atender um número considerável de pessoas e com os mais diferentes propósitos. Sabemos que muitas dessas pequenas recordações avulsas impressas eram destinadas para ilustrar os livros de piedade ou a pequenos oratórios que se perderam no tempo. No entanto, sabemos também que no caso de Portugal já havia uma produção organizada e sistematizada sobre esse tipo de material gráfico, ainda que se comparada às novas tecnologias



Figura 1 — Frontispício do *Evangelium Iohannis Enarratio*, Don Dionysii Carthusiani, de 1541, adquirido por Don José Andres, na cidade do Porto em Portugal. FONTE: Acervo de obras raras da biblioteca do Mosteiro de São Bento, Bahia.

¹⁵ MARTIN, John Rupert. *Baroque*. New York: Harper & Row, Publishers. 1977, p. 65-72.

de impressão, mais ou menos primitivas do ponto de vista estilístico ou da configuração. A existência e a própria ideia de uma "escola de gravura" e não apenas um ateliê para formação técnica de artesãos, já no século XV, evidencia, conforme ficou expressa na obra de Oliveira Júnior sobre o impressor português Rodrigo Álvares, a ideia de um ensino coletivo metodizado, cuja produção apresentaria gravuras com características comuns entre os artistas.¹⁶ Caso fossem apenas trabalhos de ateliês ou apenas artesanais, nunca seriam chamados de "escolas" ou "ensino coletivo metodizado", pois o ensino da gravura nos ateliês era de natureza prática e passada de pai para filho individualmente. Poucas vezes saíam da produção doméstica.

Parte desse material consistia de estampas avulsas que faziam parte do material tipográfico volante existente nas oficinas, para serem impressas de acordo com as necessidades editoriais; eram trabalhadas muitas vezes de modo a serem enquadradas por simples vinhetas ou tarjas, sem qualquer ligação ao arranjo ornamental. Contudo, antes de dar prosseguimento a nossa explanação, seria necessário explicitar a maneira como imagens e textos religiosos foram trabalhados de forma complementar em uma única peça gráfica, e como essa estrutura representacional ou configuração impulsionaria a comunicação em nível persuasivo ou retórico, tal como desejavam os padres que participaram do Concílio de Trento. Isto é, estamos considerando o impresso religioso como uma espécie de ferramenta política de conversão e evangelização.

Embora a imagem venha ser considerada, depois da Idade Média, como mais contagiosa, mais viral do que o texto escrito, diríamos, em contrapartida, que certos religiosos letrados, devotos da Letra perdida¹⁷, sentiram um estremecimento diante do retorno das superstições primitivas em relação aos novos usos das imagens. Hoje, muitos colegas do Campo do Design não chegam a compreender que um texto poderia ser empregado sem imagens.¹⁸ E ao mesmo

¹⁶ JÚNIOR, Oliveira. *O Primeiro impressor português e sua obra*. Porto, 1942. In.: SOARES, Ernesto. *Retratos*, in.: *Museu*, v. 4, n. 10: Porto, 1945. [BN: BA 3005 V], p. 13

¹⁷ Falamos dos devotos do texto sagrado – as Escrituras –, autoridade fundamental de uma religião do Livro, assim como toda prática letrada, da qual os clérigos (os *litterati*) conservaram por séculos seu monopólio.

¹⁸ Tomando por base o livro "Ver é compreender: design como ferramenta estratégica de negócio" do designer Ricardo de Souza Leite, poderíamos considerar que a própria obra se propõe explicar

tempo julgamos que é preciso compreender que a presença das imagens em um texto nos dias de hoje poderia ser mais bem compreendida como um fato político, ao invés de um fato de efeito intelectual ou meramente estético.¹⁹

Daí, acreditarmos que um dos principais sustentáculos da colonização ibérica estaria relacionado à revolução dos modos de representação das imagens, mais precisamente na passagem da pictografia à escrita alfabética dentro das culturas autóctones. No caso mexicano os índios haviam sido apresentados à escrita europeia, embora já possuísem uma forma própria de escritura. Foram apresentados aos impressos em papel e às placas de madeira. Assim não apenas absorveram novos valores à sua cultura, como também alinharam esse sistema de escrituras às suas formas tradicionais voltadas para a produção de imagens, àquelas fundadas nas imagens que empregavam em seus ritos e, do mesmo modo, continuaram empregando o novo programa de cultura visual que vinha da metrópole. No final do século XVI, a dupla natureza desses artefatos impressos (imagem e texto), impulsionados pela Igreja e pelas correntes humanistas letradas europeias, nos levaria, isto é, levaria os índios, a considerar a remodelagem e a alteração do olhar implicados em registrar as coisas por escrito, e ainda os incitaria a medir o controle comunicacional que os meios indígenas, influenciados pelos impressos europeus, passariam a exercer. Em vista de uma nova ordem visual, ou melhor, de um novo programa da cultura visual²⁰, um verdadeiro protocolo para construção das imagens, ousaríamos dizer que o entendimento das imagens seria quase impossível aos locais, não fosse a presença do texto, que a ela seria invariavelmente associado.

A complementaridade da imagem com o texto corresponderia ao prodígio, ou milagre do santo exaltado.²¹ Os versos em latim, além de outros códigos gráficos

os conceitos do design e seu papel na sociedade a partir de um catálogo de imagens publicitárias. Como consta na apresentação: "O que este livro proporciona está muito além da informação: é uma experiência de percepção. Suas páginas aqui estão para serem observadas, vividas, consumidas, digeridas. As coisas comunicam. [...]" LEITE, Ricardo de Souza. *Ver é compreender: design como ferramenta estratégica de negócio*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2003.

19 DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p. 90.

²⁰ GRUZINSKI, *op. cit.*, p. 165.

²¹ GALLAO, *op. cit.*, p. 61.

religiosos²² contidos nas margens e nas tarjas, portanto na configuração formal ou gráfica das imagens, constituiriam os complementos indispensáveis e os prolongamentos taumatúrgicos esperados por aqueles que faziam uso das imagens sagradas impressas. Para os eclesiásticos e os artistas, o verbo e a configuração gráfica ou formal da imagem formariam uma combinação indissolúvel, a ponto de tornar supérflua qualquer descrição metódica a respeito das representações iconográficas. O Deus do Antigo Testamento fulminava o homem imaginário, mas os adeptos do Novo Testamento não conseguiram, afinal, privar-se de ídolos à moda antiga para inculcar os idólatras a ideia nova do criador único.

Temos aqui um problema teológico no uso das imagens, pois afinal de contas, Deus começa por ser místico e em meio ao processo de expansão da Igreja Apostólica Romana, acaba como político, isto é, envolto pela política idolátrica de propagação das imagens. Num primeiro momento os primeiros representantes da igreja que anunciavam o Reino dos Céus confiaram apenas à Palavra ou ao Verbo: exprimiram-se por símbolos, enigmas e parábolas porque apenas a Voz poderia assoprar o Absoluto, e apenas a linguagem verbal, da cultura letrada europeia poderia extrair um sentido do universo visível. No entanto, os mediadores do Messias que vêm em seguida, os papas e os bispos, reinjetaram a imagem na ideia porque somente ela ofereceria corpo ao Espírito, carne à promessa. De uma forma geral, diríamos que o emprego conjunto de símbolos e insígnias gráficas, acompanhados de suas respectivas legendas²³ se trata de um fato recorrente nas transmissões quando a Palavra ou o texto da verdade engendra a instituição correspondente – seja ela Igreja, Estado ou partido político. Quando a mensagem da Salvação ou da Revolução, no caso político, propaga-se fora de seu perímetro intelectual de origem, as práticas relativas ao uso da imagem voltam à cena e crescem de modo a satisfazer o desejo da visão. A história nos mostraria que a passagem para a práxis faria com que os defensores da doutrina fossem levados a satisfazer uma espécie de libido ótica, que tudo indica, parece ser comum aos homens. Isto é, como veremos adiante, a marcha da história nos mostra que existe um processo de maturação sobre a compreensão do sentido contido nas imagens.

²² Cachos de uvas, pelicanos, peixes, conchas, aves do paraíso, querubins, rosas, etc.

²³ Por legenda entenda-se: inscrições sejam em medalhas, moedas, emblemas, escudos ou monumentos, letreiros, rótulos, ou dísticos, com um relato da vida ou do martírio de um santo.

Sentido esse adquirido através dos tempos pela política religiosa, que autorizaria a permissão de sua produção no uso, para que enfim pudesse configurar seu significado, compreendido nos tempos atuais como absoluto em termos de verdade.

Na literatura existente sobre esse tema, essa associação entre imagem e texto para os católicos é antiga e muito problemática. Afirma-se, de modo geral que desde a Idade Média o papa Gregório o Grande, no ano 600, teria criado a célebre frase de que as imagens eram a “bíblia dos iletrados”, pois o papa entendia que elas deveriam servir para ensinar a história religiosa para aqueles que não podiam ler as escrituras e daí a catedral poderia se considerada uma espécie de livro de pedra para os ignorantes. Com isso verifica-se a importância dos vitrais e das pinturas parietais. Ocorre que há um gigantesco equívoco nessa afirmação. Essa antiga noção largamente empregada pelos historiadores da arte²⁴, quando eram os únicos responsáveis pelo estudo das imagens, traduz muito mais a noção idealista da estética kantiana, isto é, que seria possível a cognição por intermédio dos sentidos e que em certo sentido, vigora ainda nos dias de hoje, especialmente no Campo do Design, quando os *designers* gráficos afirmam que uma imagem vale mais do que dez mil palavras. No meio acadêmico a maior parte dos *designers* acredita que uma imagem comunica de modo puro e sem intermediação de qualquer outra linguagem ou sentido. Basta haver uma "boa" imagem que o observador sabe do que se trata, enfim, os *designers* acreditam que é possível para os consumidores modernos montar uma estante modulada que chega de uma fábrica desmontada, apenas com um desenho de como ela ficará quando montada. Contudo e, felizmente, pelo menos do ponto de vista teórico, embora o meio acadêmico do Campo do Design ignore, essa noção já foi superada²⁵ há algum tempo.

Conforme trataremos mais adiante, sabemos hoje que houve uma carta escrita por Gregório para o bispo iconoclasta Serenus, que vivia em Marselha, quando o papa estava tentando persuadi-lo a renunciar a destruição de imagens. O papa Gregório argumentava que as imagens não eram apenas ídolos, de modo que não se tratava de um caso de idolatria, um problema de grande magnitude política para a

²⁴ MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XIIe siècle en France*. Paris: Ernest Leroux, 1898.

²⁵ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 26-28.

manutenção da Igreja enquanto instituição. Portanto não seria por conta disso que se explicaria a necessidade da destruição de imagens, ao passo que Gregório entendia as imagens como meio de aprendizado. Não há e nunca houve entre os católicos uma equivalência entre uma imagem e um texto escrito, que as sutilidades, as significações mais profundas de uma imagem, apenas podem ser alcançadas por aqueles que também são letrados. Ainda hoje — caso fossemos traçar correlações históricas com o nosso mundo visual —, na maioria das vezes, a dificuldade em dar conta da especificidade visual da imagem faz com que ela seja convertida em tema e tratada como fornecedora de informação redutível a um conteúdo verbal específico, isto é, fechado. Ou ainda, em contrapartida, considerada como ponte inerte entre as mentes de seus produtores e observadores — ou mesmo, entre práticas e representações. As imagens, como buscamos apontar, não são, em si mesmas, objetos funcionais ou utilitários, servindo para isso ou para aquilo. Mas devem ser percebidas em relação com outras práticas sociais mais elaboradas ou abstratas, tal como a leitura quando se trata de produzir conhecimento. Assim, para entendermos a recepção das imagens na história ocidental, vamos nos ater ao tempo e lugar onde decisões conciliares católicas foram tomadas, e em que medida elas foram responsáveis por produzir efeitos que perduraram através dos tempos.

2.3.

As decisões ecumênicas católicas e a legitimação do culto as imagens

As transformações geradas pelo Concílio de Nicéia II sobre o modo de encarar as imagens devem ser apreciadas no quadro de um vasto debate que haveria sido iniciado em um momento anterior, antes do ano 787, e que opunha os três poderes políticos que compartilhavam o mundo de então: Roma, Constantinopla e a corte dos soberanos francos. A evolução dessa polêmica, que não diz respeito apenas às imagens, mas onde elas tinham um lugar importante e nos permite distinguir cuidadosamente o desenvolvimento cronológico que afetaria sua legitimação ao longo das gerações. O iconoclasmo ganhava força e começava se impor no Império grego, embora no Ocidente latino sua condenação fosse unânime. No reino franco, um sínodo em Gentilly, em 767, buscava um perfeito entendimento entre o papado e a Igreja franca²⁶ na intenção de condenar o iconoclasmo em nome da tradição da *via media* definida pelo papa Gregório Magno. Esta tradição defendida pelo papa permitia fabricar imagens e mantê-las nas igrejas, desde que não fossem adoradas ou idolatradas. Pois num primeiro momento da história, a imagem seria justamente o meio, o caminho, para se alcançar o divino. Neste ponto seria importante sinalizar de início o fato que esta tradição — *via media* — que nos referimos é muito significativa para entendermos o sentido comunicacional que a imagem iria adquirir através dos tempos, pois sua interpretação seria reinterpretada e remodelada ao longo da história de modo a ser usada inteiramente em defesa ao culto das imagens religiosas a partir do século XV. Na verdade, nesse caso, talvez pudéssemos tecer algumas ilações e dizer que a *via media* se iniciou como uma espécie de tradição ao culto das imagens, mas de forma não tão explanada por conta dos embates que isso poderia provocar junto à corte dos carolíngios. Daí, porque, uma parte fundamental desse trabalho, é sinalizarmos que as decisões ecumênicas também eram estrategicamente e necessariamente diplomáticas, isto é, muito mais políticas do que teológicas. Ademais, sabemos que ainda no nosso

²⁶ SCHMITT, *op. cit.*, p. 56.

tempo, discursos de caráter proselitista poderiam descontextualizar propositalmente uma passagem da Bíblia e interpretá-la em função de um fundamentalismo religioso, por exemplo, ou mesmo em função da tradição do catolicismo apostólico romano. O discurso religioso, nesse caso, serviria para consagrar e expandir a fé religiosa, por sua vez inculcada nos fiéis por intermédio da técnica de repetição de *slogans* e propagandas comerciais.²⁷

Duas décadas depois do sínodo de Gentilly, mais precisamente no ano de 787, o Concílio de Nicéia II viria consagrar uma decisão importante, que perduraria sobre a tradição católica a respeito da legitimidade da veneração dos ícones e as imagens. O decreto adotado pelos Padres católicos no Concílio estipulava que, não somente não eram idólatras aqueles que veneravam os ícones do Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos — porque “a homenagem prestada ao ícone chegaria ao protótipo” —, mas que recusar essa homenagem “seria o mesmo que negar a Encarnação do Verbo de Deus”.²⁸ O Concílio assumiria um ensinamento tradicional da Igreja, a saber, a distinção entre a adoração e veneração de modo a permitir, em certa medida, a ação de devoção às imagens. Por adoração entenderíamos que seria o culto prestado unicamente à natureza divina, enquanto a veneração poderia ser compreendida como um culto inferior que seria prestado às imagens de Maria e dos Santos. Isto é, sabemos que o Novo



Figura 2 — Saltério de Chludov, cod., 129, fol. 67. Datado de meados do século IX, período posterior ao Concílio de Nicéia II, o documento critica a iconoclastia quando compara soldados romanos maltratando Jesus com os patriarcas iconoclastas destruindo o ícone de Cristo. FONTE: Museu Histórico do Estatal de Moscou, Russia: <http://en.shm.ru>. Acesso em: 03/09/2016

²⁷ SCOMPARIM, Almir Flávio. *Iconografia na Igreja Católica*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 20.

²⁸ BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Éditions Du Cerf, 1987, p. 8 e a tradução do decreto, p. 33.

Testamento se posiciona radicalmente contra a idolatria²⁹, mas não contra a confecção e uso das imagens, daí a necessidade de distinção sobre o tipo de culto empregando-as. De qualquer maneira, acreditamos que a proibição ao culto das imagens nunca foi algo que se relacionasse diretamente ao tipo de comportamento que seria exposto em prática. Isto é, o culto das imagens passa a ser permitido, de certo modo, mas não expresso abertamente sob a ideia da idolatria.

Como nos diria Hans Belting³⁰, ao fazer uso da distinção da noção de simulacro e simulação, trabalhada por Jean Baudrillard, haveria uma alternativa contida no próprio conceito de idolatria, pois esta assentaria uma diferença entre imagens verdadeiras e falsas.³¹ Na medida em que se as imagens simulariam simplesmente um significado, apenas conseguiriam significar-se em si mesmas. E através do seu uso habitual viriam a alcançar um *status* de superioridade, visto que viriam impor-se a si mesmas sobre a experiência da realidade, confundindo o verdadeiro do falso. Destarte, quando todas as imagens estivessem limitadas a simular, como se já não houvesse uma realidade na falta de sua presença, também desapareceria a diferença entre o ícone e o ídolo. Ou ainda, como mencionamos anteriormente, entre a veneração e a idolatria. Hoje, poderíamos dizer que o receio de que as imagens venham a por um fim na diferença entre aquilo que elas representam e o fato concreto é geral, e implica igualmente no discurso sobre a idolatria. Curiosamente — embora não trabalhem sobre a perspectiva do viés formalista e em vista do fascínio admitido sobre as imagens através dos tempos —, poderíamos afirmar, tal como Vilém Flusser afirmaria, que as imagens já não seriam "janelas", que invés de representarem o mundo, o alterariam.³² E essa inversão da função imagética poderia apelidar-se idolatria. As imagens técnicas começaram a substituir a realidade "com um cenário global de imagens".³³ De

²⁹ O Apóstolo Paulo ofereceria um exemplo mais adequado sobre a condenação da idolatria quando afirma: "Guardai-vos da cobiça, que é uma espécie de idolatria." (Cl, 3,5).

³⁰ BELTING, Hans. *A verdadeira imagem entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne, 2011, p. 19.

³¹ Os simulacros seriam elementos "verdadeiros" ou que não possuem o seu equivalente na realidade. Enquanto que simulação seria a imitação de uma operação ou processo existente no mundo real. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, p. 9.

³² A propósito: a noção de "janela" está originalmente contida nos debates neoplatônicos do renascimento, onde a pintura era uma espécie de janela para o mundo ideal, isto é, o absoluto e estático mundo dos deuses pensado por Platão. Ver HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 354 - 367.

³³ FLUSSER, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Belfort: Circé, 1996, p. 11.

qualquer modo, tal como nos afirma Belting, não poderia haver idolatria quando todo o uso das imagens se torna naturalmente idolátrico.³⁴ Todavia, em que medida a inversão do sentido comunicacional entre a imagem e a realidade poderia ser transformado a partir das decisões político-históricas sobre os assuntos públicos que administram uma sociedade?

Caso voltássemos à legitimação do culto às imagens, é possível encontrar na Bíblia a preocupação em organizar o espaço sagrado desde os antigos patriarcas. O objeto de veneração era a construção do altar de pedra, e depois do Êxodo, surge a Arca da Aliança, com a *shekiná*, tenda. Caso analisássemos as prescrições detalhadas, que se encontram no livro do Êxodo sobre a maneira de se construir, não apenas a tenda, mas todos os artefatos e vestes que se referem ao culto constataríamos o papel importante da arte sacra no que se refere ao culto divino. Não apenas a arte geométrica e simbólica³⁵ mas também a arte figurativa, como as imagens dos querubins, que deveria servir de trono para Javé³⁶ (Ex 15, 28):

Farás também um propiciatório de ouro puro; de dois cúbitos e meio será o seu comprimento, e de um cúbito e meio a sua largura.
Farás dois querubins de ouro; de ouro batido os farás, nas duas extremidades do propiciatório.
Farás um querubim numa extremidade e outro querubim noutra extremidade; de uma só peça com o propiciatório fareis os dois querubins nas duas extremidades dele.
Os querubins estenderão as suas asas por cima do propiciatório, cobrindo-o com as asas, e tendo as faces voltadas uma a outra; as faces dos querubins olharão para o propiciatório.

Esta poderia ser considerada como uma prova bíblica de que a proibição de se reproduzir imagens descrita no decálogo nunca foi algo absoluto em Israel. Isto, pois, o mesmo Deus que proibiria a produção de imagens³⁷, também ordenaria a

³⁴ BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 21.

³⁵ Aqui poderíamos nos referir às imagens — com flores e palmas — que Salomão ordenou que fossem construídas para adornar o templo de Jerusalém (1Rs 6,23-35; 7,29). Ou ainda, a ordem divina a Moisés sobre a fabricação da serpente de bronze: "Faze uma serpente abrasadora e coloca-a em uma haste" (Nm 21,8).

³⁶ Êxodo 15, 28 — Capítulo XXV

³⁷ É possível encontrar passagens sobre a proibição das imagens no Livro do Êxodo (20,4-6) e no livro Deuteronômio (4,8-10): "Não farás para ti imagem esculpida, de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, no céu, ou cá embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. Não se prostrarás diante desses deuses nem os servirás, porque eu, *Iahweh* teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos, até a terceira e quarta geração dos que me odeiam, mas que também ajo com amor até a milésima geração para com aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos."

produção das mesmas. Logo, a Bíblia originalmente poderia e foi compreendida como um texto que não era contra as imagens, mas radicalmente contra a idolatria, o que ainda assim, permitiria uma brecha para que esta noção fosse intuída como parte da cultura ocidental ao longo dos tempos. De qualquer forma, é importante salientar que estaríamos lidando com o uso de argumentos a partir de uma interpretação ideológica sobre os textos sagrados. A igreja e antes dela os rabinos, funcionando enquanto instituições, precisavam de uma política de difusão de suas práticas e ritos religiosos. Para a história depois do catolicismo, e para a concepção que viria a ser formulada sobre o caráter das imagens, o que permanecera foi a decisão consensual das autoridade — padres, bispos e o patriarca Tarásio de Constantinopla — e é a isso que devemos nos ater para entendermos o sentido adquirido às imagens nos primórdios da antiguidade.

Este sétimo e último Concílio Ecumênico foi o último em que Ocidente e Oriente cristãos participariam juntos. Foi o momento, portanto, que se inverteu a primazia absoluta da Palavra sobre a Imagem confirmando a influência da cultura visual. O Papa Adriano I, uma das grandes autoridades na história da cultura visual do Ocidente que se posicionou a favor da legitimação das imagens, pouco tempo antes de se reunir o Concílio, enviaria uma carta à Imperatriz Irene e a seu filho Constantino VI para pedir que renunciassem às posições iconoclastas de seus predecessores e restabelecessem o culto às imagens. Sua estratégia, na verdade, se baseava em reunir aliados que pudessem se posicionar a favor de seus interesses, ou segundo ele, em conformidade com a tradição da Igreja.³⁸ O discurso justificado pelo papa para a atitude de permitir a veneração, seria que na tradição gregoriana, as imagens poderiam vir a desempenhar a função de

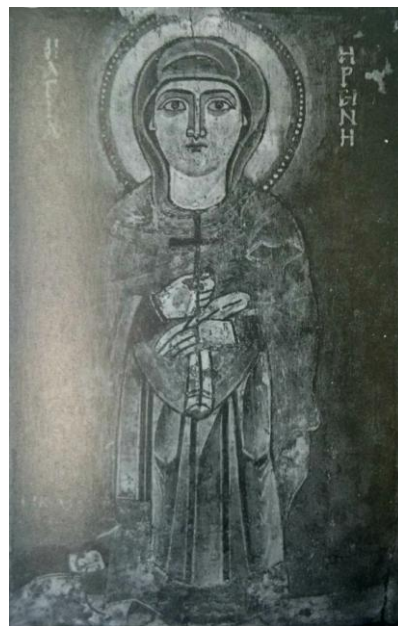


Figura 3 — Monte Sinai, mosteiro de Sta. Catarina; ícone de Santa Irene, séc. VII. FONTE: A história da imagem antes da era da arte / Hans Belting. — Rio de Janeiro, 2010.

³⁸ Hadrien I, *Epistolae ad Constantinum et Irenem ou Synodica*, Migne (Éd.). PL 96, 1215 C – 1234 C.

memória na história da salvação. A fundamentação de sua argumentação iria além de Gregório Magno, porque também comentaria o propósito da imagem de Cristo a partir de uma fórmula neoplatônica já antes documentada.³⁹ Em vista desse documento o Papa Adriano I se posicionaria politicamente em favor das imagens pintadas que ornavam as igrejas (*depictae ecclesiae imaginibus ornatae*), representando a Virgem, os profetas e os santos, e ainda trabalharia para permitir a evocação da veneração, ao mesmo tempo em que não buscaria “deificar” ou divinizar as imagens. Pelo sim ou pelo não as diferentes formas de encarar o uso das imagens serviriam como argumentos legítimos para o seu aceite.

Apesar da decisão do Concílio, a corte carolíngia, em resposta, manifestaria sua decisão desfavorável com os *libri carolini* ou *Capitulare de imaginibus*, escritos sob o comando de Carlos Magno com o objetivo de refutar os decretos sobre o culto da matéria das imagens sacras. Contudo, diante das decisões do Concílio de Nicéia II, o rei Carlos Magno e os prelados francos se esforçariam para ocupar uma posição ainda que moderada, em conformidade com a tradição gregoriana, isto é, buscando parecer hostil ao iconoclasmo, e ao mesmo tempo, ao risco inverso da idolatria grega. Pensavam que poderiam negociar outro caminho não tão extremo, encarnando o justo meio (*médium, mediocritas*), em que as únicas funções, que reconheciam sobre a imagem, eram a pedagógica para os “iletrados”, a de memória da história sacra (*memória rerum gestarum*) e a de *ornamentum*.⁴⁰ Ainda assim, a história nos mostra que os carolíngios tendiam sempre mais ao iconoclasmo, pois para eles não haveria a possibilidade de aceitar a ideia de uma imagem ser trabalhada através do *transitus*, o que, em outras palavras, significaria que não aceitariam a possibilidade de haver uma “passagem” entre uma forma imagética qualquer para se alcançar o “protótipo” divino, de natureza radicalmente distinta. O *transitus* apenas poderia ser concebível por uma matéria santa, que lhes parecia justamente faltar nas imagens: a matéria dos corpos santos,

³⁹ Referimo-nos aqui ao primeiro instrumento da reformulação teórica da questão das imagens no século XII – mas que fora elaborado muito antes, no século V, nas obras do Pseudo-Dionísio o Areopagita – pelo qual se afirmava uma relação entre a “semelhança” da imagem e seu protótipo divino. Seria o culto do ícone como mediador entre os homens e Deus (*transitus*) teologicamente fundamentado. SCHMITT, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ Segundo Jean-Claude Schmitt, esta última expressão não se encontra explicitamente em Gregório, como notou com razão Walther Schmandt. SCHMANDT, W. *Studien zu den Libri carolini*. Meyence: [s.n.], 1966. p. 82 *apud*. SCHMITT, 2007.

isto é, das relíquias, que eram tidas como coisas concretas ou verdadeiras e não "falsas" como as imagens. Ao contrário, a forma icônica ou gráfica não possuía em si mesma nenhum caráter sagrado; sua atribuição a esta ou aquela pessoa sobrenatural era totalmente arbitrária, e não dependia senão da boa vontade do artista. Seria o artesão que a produziu quem decidiria inscrever sob a imagem feminina o nome de "Maria" ou sob outra imagem, rigorosamente idêntica, o nome de "Vênus". Por conta disso, para os carolíngios, a consagração sacerdotal seria recusada às imagens, as quais, por comparação, também não se inseririam na lista legítima e hierarquizada dos objetos sacros⁴¹, e portanto não poderiam participar da economia do *transitus*.

Mesmo assim, embora o documento dos *libri carolini* pudessem ainda ser evocados por outros movimentos iconoclastas ao longo da nossa história, a decisão do Concílio permaneceria na história, e com ela a tradição gregoriana seria impulsionada na cultura do ocidente. A engenhosidade e a força das instituições eclesiásticas faria com que o efeito concebido às imagens pudesse seguir através dos tempos, perpassando a Idade Média, a Idade Moderna, cruzando barreiras continentais e culturais, até enfim alcançar o nosso período histórico, moldando a nossa própria forma de enxergar o mundo. Todas as discussões e acordos em torno desse tema foram travadas em vista dos domínios políticos e diplomáticos que se almejavam os impérios a partir da fé cristã. Os guardiões da fé eram capazes de tornar perceptível uma realidade por meio das imagens, sobre as quais ora exerciam controle, ora decretavam sua proibição, o que, no entanto, não as anulava de todo: elas seriam subtraídas aos olhos para serem transferidas então a representação interior. Nos conceitos da imagem sobreviveriam conceitos de fé, e as práticas icônicas se iniciariam outrora como práticas de fé. Essa é a razão pela qual a religião cristã, mesmo depois da

⁴¹ Em primeiro, viria a eucaristia, a presença real do corpo de Cristo cotidianamente reproduzida; depois a cruz, não como objeto visível, mas como "mistério" que age contra o Maligno e como emblema (*vexillum*) de Cristo. Em seguida, as Escrituras, que iluminam os olhos interiores (contrariamente às imagens, que não são percebidas senão pelos olhos do corpo) e cuja função ritual excede em muito a simples leitura do texto sagrado; depois os vasos sagrados, que servem ao sacrifício eucarístico e estão em contato com o corpo de Cristo; e por fim, as relíquias dos santos. É fora dessa lista e abaixo desses objetos sagrados que se situam as imagens. BONNE, Jean-Claude. *Rituel de La couleur. Fonctionnement et usage des images dans Le "Sacramentaire" de Saint-Étienne de Limoges. Images et signification*, (Rencontres de l'École Du Louvre) Paris: La Documentation Française, 1983. p. 129-139.

secularização, continuaria presente na mentalidade ocidental. Ela, por outro lado, não seria nenhum preâmbulo ingênuo dentro da complexidade moderna, mas se emanciparia das outras religiões, sobretudo por conta da sofisticação do uso de ferramentas de controle político do imaginário social. Os conceitos acerca dos meios, sobre os quais ainda hoje se discute nos debates especializados, continuam a estar lastrados com a força da fé cristã.⁴² Isto é, na mesma linha de discussão na qual outrora, nos tempos remotos, mutuamente se guerreavam. Quase sempre testemunharam e ainda testemunham uns contra os outros a palavra na Escritura e também os signos contra as imagens. Esta incompatibilidade recíproca, invocada a partir da pretensão à autoridade absoluta, traria inúmeras tentativas de definição, cuja história interiorizaríamos sem dela conhecer muito. As imagens serviram como meio e foram instrumentalizadas pela religião e continuam ainda a ser polemizadas em razão de uma fé obstinada, que costuma surgir onde se descobrem novos meios. Foram esses acordos na história cristã que engendrariam sua capacidade de revelar o real.

A figura do Papa Gregório Magno, seria articulada de muitas formas no sentido de constituir uma base de pensamento em prol da legitimação, não apenas do poder autônomo, mas principalmente em vista da aceitação das imagens como produtoras de uma realidade. Seria o reforço oferecido a uma função idolátrica da imagem na intenção de inverter seu significado e função representativa. Ao mesmo tempo, é preciso dizer que o sentido idolátrico foi sendo construído e gradativamente aplicado, mas não de forma explícita. Até porque o culto das imagens permaneceria, em princípio, oficialmente banido, pois tudo aquilo que evocava a *adoratio* era assimilado à idolatria. Por outro lado, na prática, o uso das imagens e as ações que elas provocariam, nos revelaria o contrário, e a figura do Papa Gregório seria usada como uma saída nesse sentido.

⁴² BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 10.

2.4.

São Gregório Magno, O Doutor fundador da imagem

Tal como os lugares e os espaços que circunscrevem a imagem como objeto, geram o sentido comunicacional que lhe é atribuído — o bairro carioca de Copacabana, por exemplo, possui esse nome por conta de uma imagem da virgem trazida da Bolívia pelos jesuítas e que ficava em uma pequena ermida, onde hoje se localiza o Forte Copacabana. Daí porque, por conta dessa combinação de eventos, tomamos a imagem ocidental para ser pensada a partir da história da cultura visual cristã, e com ela entender como elas foram e ainda são instrumentalizadas de modo a transmitir uma mensagem e produzir seus efeitos sobre nós, pois a imagem religiosa é a base da nossa matriz cultural, ou da nossa cultura visual. Embora essa longa genealogia da imagem possa parecer árida e tediosa, foi a partir dos conceitos de realidade e crença — nos encontramos já na esfera da religião — em que o sentido de sua herança ontológica se funda na história do Ocidente. Para tanto, recorreremos aqui a maior autoridade sobre o qual tanto o partido franco quanto o papado encontraram respaldo: Gregório Magno, São Gregório I Magno, ou Papa Gregório, O Grande. A importância dessa autoridade na polêmica e na teoria ocidental da imagem religiosa justifica uma rápida abordagem retrospectiva a uma parte de suas obras na intenção de entender como a imagem passou a ser compreendida como autêntica, podendo ser aceita, ainda na atualidade, em lugar de algo que temos por real.

O texto mais conhecido de Gregório foi a célebre carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, que fizemos menção anteriormente, datada do ano 600. Nesse documento, o papa Gregório definiria perfeitamente as funções positivas assinaladas às imagens cristãs ou mais precisamente às pinturas — diríamos também que tais funções, por sua vez, justificariam que essas imagens pudessem ser fabricadas, e que as igrejas iriam carregá-las sob seu controle. Primeiramente, elas possuiriam uma função ou sentido instrutivo (*aedificatio, instructio, addiscere*) especialmente para os iletrados, de modo que vendo as imagens, eles poderiam compreender (*intendere*) a História sacra (*historia*). Segundo a fórmula de Gregório, a pintura seria para os iletrados — os laicos próximos ainda do

paganismo (*idiotae, irnperitus populus*, e mesmo *gentes*) — o que a escrita seria para os clérigos, únicos capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura seria como uma operação de leitura. Em segundo lugar, Gregório nota que nela está representada uma história e que a imagem possuiria, também, por função, fixar a memória: ela remeteria o observador ao passado — o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires — para torná-los presentes. Deixemos claro que a história representada não se confundiria com as sutilezas da teologia neoplatônica oriental, isto é o *transitus*. Ela deveria inicialmente ensinar aos iletrados a adorar apenas a Deus. Uma coisa seria adorar a pintura, outra seria aprender graças à história que está pintada, o que se deve adorar. Eles aprenderiam a se transportar pelo intermédio da imagem à adoração de Deus e apenas dele. Esse seria o discurso que fundamentalmente consagraria a possibilidade do uso das imagens pelas mãos dos padres e bispos da igreja como instrumento de catequese. Transformar-se-iam o discurso, mas não os fins através de seu emprego, isto é, o tipo de relação que seria estabelecida entre as imagens e as sociedades em que seriam vinculadas.

Diferente de venerar uma imagem, Gregório Magno ia mais além, pois a visão que ela deveria suscitar seria um sentimento de “compunção” que levaria a uma estreita adoração com a Trindade – não da imagem – podendo enfim inspirar os gestos da prece cristã. A compunção seria uma noção importante da teologia moral do papa Gregório, pois designaria o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora. Embora o termo, quando posto em prática, pudesse ser confundido inclusive com a noção de *transitus*, seria importante salientar que já se pensava na imagem como uma ferramenta para influenciar as emoções coletivas. Nos importa chamar a atenção, ao fato que esta noção acrescentaria às funções da imagem uma dimensão afetiva que, através do seu contínuo desenvolvimento, iria pouco a pouco transformar em profundidade as atitudes em relação a ela, sem por isso suprimir a posição de Gregório Magno como autoridade indiscutível em matéria de imagens.

Sobre as transformações no modo de se relacionar com as imagens já no período Moderno, isto é, desde o início da Idade Moderna, poderíamos estabelecer uma aproximação direta com a campanha de evangelização franciscana na América Latina, como no caso do México colonial. Do mesmo modo, embora o programa

iniciado pelo conquistador Hernán Cortés estivesse representado sob o aspecto de uma política iconoclasta num momento inicial em relação às imagens cristãs, — assim como a noção de *via média* instituída pelo Papa Gregório — indiretamente, o culto devocional foi sendo estabelecido de forma gradativa. Tal como fora discutido em Gregório, apesar de proibirem a adoração das imagens, os conquistadores alegavam que aquilo que estava representado, seja na forma de um crucifixo ou de um santo, serviria apenas para repor na memória dos homens a grande misericórdia de Deus. Um devoto que adorasse um crucifixo, não estaria adorando a imagem (objeto) em si, mas o próprio Deus Nosso Senhor.⁴³ Anos mais tarde, a era da Igreja Tridentina seria inaugurada e em pouco tempo a sensibilidade idolátrica passaria a ser permitida de modo que os índios estariam, enfim, livres para venerar as imagens.

A dimensão afetiva (“compunção”) reconhecida na atitude do cristão perante as imagens não poderia senão favorecer a utilização dos escritos de Gregório Magno por Adriano I durante o Concílio de Nicéia II, que, em sua epístola de 791, comentaria a carta de Gregório ao Bispo Serenus de Marselha e ainda mencionaria outra carta de Gregório, que os *Libri carolini* deixaram de citar: a *Carta ao eremita Secundinus*. Aqui faríamos uma digressão, pois a parte autêntica desta carta data do ano 599, de modo que originalmente ela não se referiria a qualquer questão referente às imagens. Ainda assim, certos eruditos modernos continuam a ignorar o caráter apócrifo da interpolação.⁴⁴ Nessa interpolação, conta-se que o papa Gregório havia enviado ao eremita, a pedido deste, dois tecidos pintados (*surtarias duas*) representando o Salvador, a Virgem Maria sua mãe, São Pedro e São Paulo, assim como uma cruz e também uma chave, que tendo estado antes em contato com o túmulo de São Pedro, serviam de talismãs contra enfermidades e espíritos malignos. O que seria mais curioso nessa carta é o vocabulário do desejo amoroso, ao comparar o desejo do eremita de ver e possuir as imagens, ao desejo do amante que se apressa e precede a amada no caminho dos banhos apenas para observá-la e assim retornar feliz. Essa carta em especial nos mostra que o desejo que o eremita sentia de ver a imagem possuiria uma dimensão fantasmática e

⁴³ GALLAO, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴ JONES, W. R. *Art and Christian Piety: iconoclasm in Medieval Europe*. In.: GUTMAN, J. (Éd.). *The image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*. Missoula (Montana): Scholars Press, 1977, p. 79.

obsessiva. Poderíamos notar aqui de imediato que tipo de sensação as pinturas em tecido passariam a provocar no eremita, observando que a imagem passara a ser igualada ao protótipo divino, tal como fora comentado pelo Aeropagita, o Pseudo-Dionísio, cerca de um século antes. O eremita desejaria se encher da visão da imagem e se prosternar diante dela (mesmo sabendo que seria a Deus que deveria adorar), para recordar o Nascimento, a Paixão e Ressurreição de Cristo, mas ainda para se inflamar de amor por Deus e alcançar a plenitude da felicidade. Isto é, para atingir as coisas invisíveis por meio das coisas visíveis (*per visibilia invisibilia*) — uma fórmula neoplatônica, considerada tão idêntica às que justificavam as posições iconódulas bizantinas e que Adriano I faria uso para que fossem admitidas no Ocidente. Lembremos que apesar do seu caráter apócrifo, essa carta foi um dos argumentos colocados sob a autoridade de Gregório Magno, e que o papa Adriano I teria utilizado em defesa de seus objetivos para refutar as objeções dos francos, que os *Libri carolini* iriam exprimir. Mais uma vez evidenciaríamos um fenômeno político de como a história pode ser recontada de outra maneira e moldada em vista de intenções acirradas por disputas ideológicas para determinados fins – nesse caso, religioso. A carta ao eremita *Secundinus* poderia nos servir como um marco para a transformação da postura do próprio Gregório Magno diante das imagens: ele confirmaria que teria deixado de aceitar o uso das imagens pelos fins instrutivos originais de recordação da história sacra, conforme a tradição da *via média*, para se tornar um iconódolo, tal como desejavam os padres conciliares e tal como foi usado pelo Papa Adriano I. Apesar da falta de autenticidade por conta de sua natureza apócrifa, a mensagem que permaneceria na história seria que o “santo lenho” da cruz possuiria uma verdadeira função sobrenatural, que seria proteger o eremita até o fim de sua vida contra artimanhas e ataques do diabo.

Poderíamos dizer que na cultura medieval Gregório Magno seria uma espécie de responsável ou então um agente de legitimação, por fundar o pensamento sobre a imagem na Idade Média. Isto é, um agente legitimação tal como em Bourdieu, pois ele foi a grande autoridade patristica responsável pela consagração social dos sentimentos religiosos, práticas de devoção, objetos culturais e principalmente a definição do papel das atitudes ocidentais em relação às imagens religiosas, que para efeito do nosso trabalho, são a base de nossa cultura visual. É importante

menção que mesmo séculos depois de sua morte, foi atribuída ao seu nome a evocação de lendas que constituíram uma hagiografia crescente, que, por sua vez, nos remeteriam à ideia de que o “modelo gregoriano” de imagem religiosa não seria apenas uma doutrina, mas uma espécie de “figura” que se constrói pelos escritos – que ao papa foram relacionados — e que se revela no caráter sacro das imagens. Nesse ponto, gostaríamos de chamar a atenção do leitor para o fato de que não existiria entendimento total da imagem se não fosse o texto escrito. Embora o papa defendesse as imagens e lhes atribuísse certas funções positivas, a escrita em sua materialidade e por seu valor ideológico permanecia hierarquicamente superior, de modo que ela seria o suporte responsável por conceder à imagem seu valor comunicacional de “leitura”.⁴⁵

Na Idade Média as práticas da escrita estavam associadas aos procedimentos da inteligência racional. Através dela, os homens da igreja estabeleciam uma relação mais íntima com o divino, uma vez que seu estatuto dominante na sociedade seria elevado a uma função superior da alma, que seria a faculdade do conhecimento racional. Por outro lado, as práticas da imagem encontrariam seu estatuto em uma posição intermediária entre o espírito e os sentidos corporais, mesmo que, a partir do século XII, viesse a desempenhar seu papel na reaproximação com o sagrado, impulsionada, por sua vez, pela linguagem e pela escrita.⁴⁶ Todavia, a função da imagem seria ainda definida por referência a um gênero da literatura escrita, a história (historia sacra), para que viesse, enfim, se tornar história figurada em pintura. Em outras palavras, diríamos que aquilo que se materializaria nas imagens, apenas seria possível em vista do conteúdo presente nas Escrituras, não o contrário. A escritura autenticaria a credibilidade da palavra.

Sobre a credibilidade, tal como um acordo que seria creditada à palavra escrita, Hans Belting nos diz que quando alguém nos dá a palavra ou quando damos a palavra a alguém a fé está em jogo.⁴⁷ A fé passaria a ser exigida e ao mesmo tempo sancionada pela escrita, que retém a palavra ao nos fazer crer que ela pode configurá-la. A escrita, tal como a voz seria também um meio de linguagem, e a

⁴⁵ "E o verbo se fez carne e habitou entre nós." São João (Jó 1:14) Antigo Testamento.

⁴⁶ SCHMITT, *op. cit.*, p. 92

⁴⁷ BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 11.

palavra poderia ser tornada pública mediante a escrita. Seria o que compreenderíamos como publicação ou divulgação, quando já não se pode mais retirar uma palavra já registrada — a não ser mediante uma revogação que fosse igualmente pública. Seria por meio da publicação escrita que a palavra mudaria o seu estatuto. A canonização da palavra aconteceu quando São Jerônimo traduziu para o latim o grande conceito grego do *logos*, no Evangelho de São João (Jo 1,1), diretamente como "palavra" (*verbum*). A partir daí cada palavra receberia uma autoridade sobre a qual as imagens deveriam capitular. Diríamos, portanto, que a percepção da imagem seria elaborada a partir do modo de leitura de um texto escrito, com o propósito de instruir os iletrados. Assim, as atitudes em relação à imagem seriam definidas por intermédio das Escrituras, que estabeleceriam o elo entre a pedagogia da história representada na imagem e a adoração de Deus.

No século XIII, a tradição hagiográfica associada à história do Papa Gregório, faria com que junto às relíquias miraculosas, sua imagem viesse a deter epidemias e produzir milagres.⁴⁸ Essas intervenções viriam a ocorrer sob a pressão de imagens reais ou concretas, isto é, ícones pintados sobre madeira em duas dimensões que representavam figuras como Cristo e a Virgem. Nesse momento, começaria a acontecer uma exaltação fundamental em relação à imagem no Ocidente, quando ela deixa de servir necessariamente como ilustração de um tema hagiográfico para inferir diretamente sobre a história real, como que possuidora de uma verdade em si mesma. A lenda hagiográfica não suscitaria mais uma nova imagem, mas a imagem, como agente, é que se introduziria na lenda e a modificaria.

Enfim, o Papa Gregório, séculos depois de morto, viria finalmente ceder à pressão do milagre. A aura criada pela igreja em torno de sua figura faria com que o Papa não mais duvidasse da legitimidade das imagens cristãs, e ele assumiria assim seu papel fundador. As imagens não seriam mais compreendidas necessariamente para fins didáticos, pois toda a Cristandade seria coberta por imagens que agora, com atitudes práticas de veneração diferentes da Alta Idade Média, serviriam abertamente como objetos de procissão e devoção. No final do século XIII, o

⁴⁸ SCHMITT, *op. cit.*, p. 106

liturgista Guilherme Durand (Bispo de Mende, no sul da França) comenta o quanto essa mudança diz respeito a um *status* de privilegio da imagem em relação à palavra escrita em uma menção à famosa carta de Gregório Magno ao Bispo *Serenus* de Marselha:

A pintura parece emocionar mais o espírito que a escrita. A pintura coloca a história diante dos olhos, enquanto a escrita fixa a história na memória como se estivesse entendida, o que não comove tanto o espírito. Por isso é que, na igreja, reverenciamos mais as imagens e as pinturas do que o livro.⁴⁹

As Escrituras continuariam a ser o depositário essencial do Verbo de Deus, e os clérigos conservariam principalmente o domínio da escrita, que continuaria a ser o fundamento de sua legitimidade. Contudo, homologamente, uma nova cultura visual cristã — mais aberta à participação dos laicos — se afirmava. A imagem, enfim, em sua concretude física passaria a assumir seu poder diante da evolução das atitudes da Igreja do Ocidente sobre o imaginário social.

2.5.

O uso dos códigos visuais e alfabéticos nas Américas

Cerca de dois séculos mais tarde, no Brasil, a presença colonizadora portuguesa foi poderosa quanto aos santuários, romarias, imagens impressas e retabulares, ao aplicar concretamente isso que foi o esteio da cultura visual das antigas noções consagradas na Idade Média em relação às imagens, uma vez que o país sofreria influências oriundas da mentalidade de seus colonizadores, intimamente relacionados ao processo de evangelização. Em todo caso, o catolicismo que chegaria ao Brasil não carregaria o contrapeso do passado medieval com suas heresias⁵⁰, de modo que seria instaurada na Terra de Vera Cruz uma forte

⁴⁹ DURAND, Guillaume. *Rationale divinatorum officiorum*. Naples: [s.n.], 1859. I, 3, 4, p. 24: *Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura. Perpicturam quidem res gesta ante oculos ponitur sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus movet animum, ad memoriam revocatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris quantam imaginibus et picturis.* apud. SCHMITT, 2007.

⁵⁰ COMBLIN, José. *Os sinais dos tempos e a Evangelização*. São Paulo: Duas cidades, 1968.

unanimidade religiosa, com a coroa portuguesa assumindo a direção da vida espiritual e a transposição clara e límpida do catolicismo da Contra-Reforma⁵¹ e como consequência os fundamentos disso que foi a nossa cultura visual. A tradição das imagens pintadas chegaria enfim por intermédio de Portugal, depois de percorrer caminhos que muitos remontam aos romanos com suas *Tabulae votivae* (imagens votivas). De qualquer maneira, é preciso lembrar que as imagens que aqui foram disseminadas não estariam separadas de sua função político-religiosa — tal como na Idade Média, jamais o fora — daí porque é preciso atentarmos para a sua função objetiva meio à sociedade colonial.

Dentre um conjunto de técnicas utilizadas na desconstrução do imaginário social dos autóctones na colônia, as imagens cumpririam seu papel de instrumento evangelizador de forma prática, isto é, tratava-se de uma ação política. Sobretudo nos primeiros tempos, quando os evangelizadores descobriram que as imagens poderiam ser utilizadas como um meio cômodo. Por aplicação empírica, sabia-se que em até certo ponto os códigos visuais poderiam compensar a ignorância comunicacional sobre as línguas indígenas. Isso não significa que concordemos que essas pinturas (imagens) possuísem uma especificidade perceptível de caráter intuitivo e imediato que pudesse levá-las a inferir diretamente na natureza de sua comunicação de forma eficaz, mas elas, a essa altura, operariam



Figura 4 — Estampa de Santo Agostinho segurando um coração em chamas. No canto superior direito é possível visualizar a inscrição "MAGNE PATER AVG." rebatida ao contrário, possivelmente por conta da falta de familiaridade do gravador com os códigos alfabéticos. FONTE: Inventário da Colecção de Registos de Santos/Ernesto Soares, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955. Imagem 05922.

⁵¹ SCARANO, *op. cit.*, p. 29.

muito bem em complemento aos conteúdos verbais e orais tal como sinalizado por Gregório no início da era cristã.⁵² Para exemplificar o modo como essas imagens eram empregadas entre os autóctones, poderíamos considerar os catecismos conhecidos como “testerianos”, que alinhavam imagens cristãs estilizadas (Deus Pai, a Virgem, a Trindade etc.) segundo um sentido de leitura que costuma seguir planos horizontais, cobrindo frente e verso de uma folha de papel, que ainda assim se apresentassem mais próximas às linguagens indígenas. Um recurso que introduzia uma linguagem imagética de modo a ser assimilada e a tornar-se parte de uma memória visual, relacionando os glifos (signos) de inspiração pré-hispânica, na intenção de ensinar os mandamentos, orações, enfim, elementos da doutrina católica.⁵³

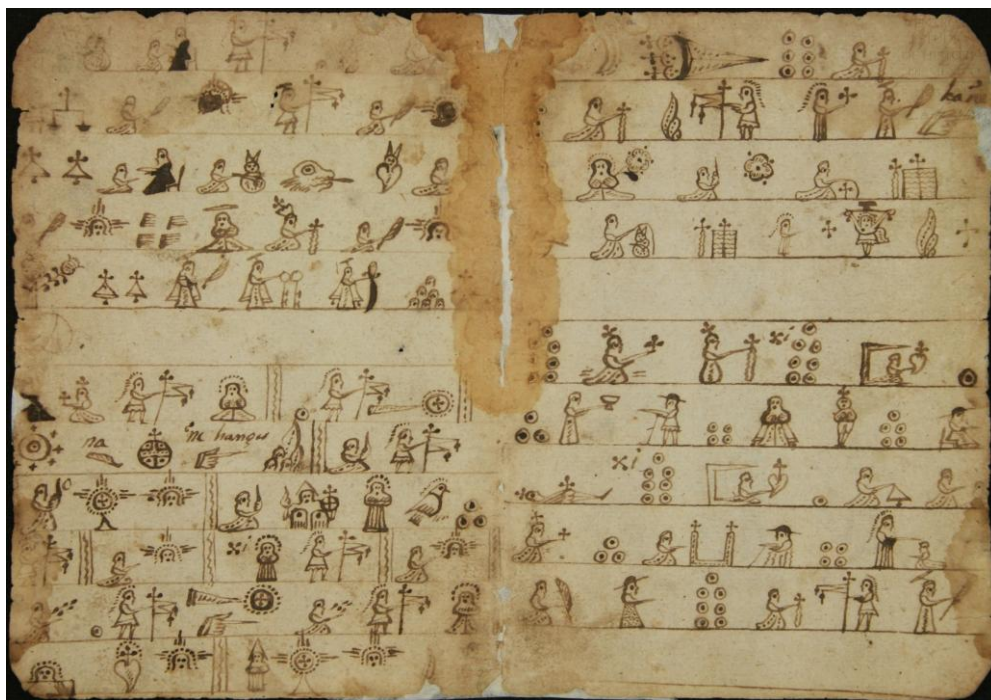


Figura 5 - Catecismo testeriano, 1524. FONTE: Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carlos Slim.

⁵² A exemplo da experiência do franciscano Jacobo de Testera no México colonial, que costumava emprestar uma tela, sobre um tema sacro, para que um interprete indígena pudesse explicar diretamente a outros neófitos. *Id.*, *A colonização do Imaginário: Sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XV – XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 55.

⁵³ GONZÁLES, Aidé Morín. *Catecismo testeriano: una lectura de evangelización*. In: XVIII Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano, 2005, México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí- UASLP: Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano. p. 865-870. Disponível em: http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_97.pdf Acesso em: 16/06/2015.

Sobre a presença dessas imagens impressas, chamaríamos atenção para a ordenação cronológica sobre os acontecimentos, onde a descoberta e a conquista da América seriam contemporâneas não somente da difusão de uma nova e muito eficaz tecnologia, o livro impresso, mas também do livro ilustrado. Logo, não poderíamos dissociar a inserção da escrita, da forte presença da imagem gravada, levando-se em consideração que os dois domínios se encontrariam fortemente imbricados.⁵⁴ Os livros que os religiosos e, logo em seguida, seus alunos indígenas abriam, tinham letras desenhadas dispostas sobre fundos de folhagem, de personagens e de símbolos. As letras costumavam aparecer fundidas em imagens, embora o sentido que estabeleciam com o pano de fundo fosse geralmente arbitrário, pois ainda não tinham conhecimento acerca da iconografia presente nas imagens. De qualquer maneira, ao contrário do estilo de representação das “pinturas” indígenas, que recorriam amplamente às cores, a ampla difusão da gravura europeia iria impor uma visão monocromática, produzida por essa recente tecnologia da impressão por tipos móveis. Esta tecnologia, criada por Johannes Gutenberg, foi capaz de construir figuras a partir de tramas, contornos lineares, e ainda, por sua vez, estabeleceria uma relação específica com a escrita, fundada na justaposição de um código visual e um código alfabético, de forma a fundir os dois modos de informação em uma pictografia. Tudo isso seria produzido em grandes quantidades, rapidamente se comparadas às iluminuras medievais pintadas à mão, sobretudo muito mais baratas.

A palavra escrita adotada com o nome, o relato da vida ou do martírio de um santo costuma ser recorrente entre as imagens, mesmo no Brasil em geral, apesar da dificuldade de sua execução pelo povo iletrado.⁵⁵ Erros de ortografia, problemas de ocupação do espaço, a grafia, as letras desenhadas, costumam evidenciar a pouca familiaridade do gravador com a palavra escrita. É possível evidenciar que tanto no Brasil como em Portugal encontraríamos muitos erros de ortografia e de concordância.⁵⁶ A linguagem dos quadrinhos pintados, assim como

⁵⁴ CABRERA, 1973 *apud*. GRUZINSKI, 2003, p. 84.

⁵⁵ SCARANO, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁶ Certas palavras repetem-se erroneamente: febre maligna aparece como febre "malina". Outra provável troca de influência entre os países com ênfase na influência portuguesa sobre a brasileira, seria o contínuo uso de "gravemente enfermo", que demonstra em ambos os lugares o completo desconhecimento de um diagnóstico, ainda que impreciso. SCARANO, *op. cit.*, p. 113.

as gravuras, não mostrariam uma preocupação com a língua formal, e, como toda a cultura que envolve a circulação de impressos parte da oralidade, ela seguiria os padrões da linguagem usual coloquial. Fariam uso das palavras comuns ao linguajar cotidiano, e que poderiam ser compreendidas pelos demais fiéis. A colocação de uma parte escrita seria, de toda maneira, importante para salientar algumas informações como os males que acometeram o miraculoso e o modo como se deu sua salvação. A parte escrita também serviria para abarcar as circunstâncias dos fatos e também o cotidiano dos participantes, assinalando quem eram, que posição ocupavam nessa narrativa e, o mais importante, sua complementação significativa para se produzir o elo entre a pedagogia da história representada na imagem e a adoração de Deus e, por último, o efeito do milagre.

No Brasil e em Portugal, as legendas seriam mais longas e numerosas do que em outros países, ao mesmo tempo em que se abusaria do uso da palavra "Milagre".⁵⁷ Aqui no Brasil o termo está presente em inúmeros *ex-votos*⁵⁸ mineiros, nordestinos e paulistas, e o sentido da palavra faria parte do desejo de estabelecer uma ligação com o sagrado. A palavra escrita, o código alfabético, nesse caso serviria para abarcar o sentido profilático produzido pelas imagens. Lembrando que tal como no século XII, a linguagem escrita serviria para desempenhar o papel de reaproximação com o momento sagrado da epifania. Por outro lado, ao mesmo tempo, esse seria um aspecto significativo da cultura visual brasileira na medida em que, posteriormente, no final do século XIX, poderíamos explicar a razão do desfavor creditado às imagens gráficas (*ex-votos*) por conta da romanização, momento quando depois da separação do Estado, isto é, do Império, da religião, unidos desde o Direito do Padroado por várias bulas papais, ainda nas terras portuguesas medievais, agora se buscava uma maior aproximação da religião católica com a ortodoxia romana da Santa Sé. A partir da Questão Religiosa em 1888, o modelo principal a ser aplicado na vida religiosa brasileira seria determinado pelas aristocráticas cortes eclesiásticas de Roma, de onde procederiam todas as ordens sacramentais e litúrgicas controladas diretamente pelos bispos e cardeais escolhidos pelo papa e pertencendo à corte papal. Da

⁵⁷ "Na Arte Popular dos *Ex-votos*", separata da *Revista de Guimarães*, Casa de Sarmento, Universidade do Minho, vol. LXXX, 1970.

⁵⁸ Objetos utilizados para fins religiosos, ofertados como forma de pagamento de promessas. São denominados "ex-votos" pelo fato de o devoto entregar o objeto depois de receber a graça.

Europa passaram a importar religiosos individuais ou congregações que ofereceriam cátedras teológicas e morais conservadoras ligadas ao Vaticano para o clero e estes para o povo. Crenças e ídolos nacionais, antes muito simples e populares, passariam a obedecer as regras ditadas pela Santa Sé. As antigas irmandades e confrarias brasileiras seriam substituídas por associações paroquiais, e as antigas associações leigas seriam submetidas pouco a pouco ao poder clerical⁵⁹ mais próximo a Roma papal. Tal como mencionamos no início deste capítulo, esse seria o momento em que padres e bispos queimariam, venderiam ou dispersariam os exemplares das primeiras imagens religiosas empregadas para evangelização no Brasil, vistas como próximas da superstição. A nova iconografia, a pequena distância dos conservadores modelos acadêmicos da arte francesa, se explicam, pois a reação católica ao laicismo republicano desde a Revolução Francesa se dava particularmente na França, onde foram criadas várias ordens religiosas que atuavam especialmente nas camadas médias brasileiras. Todavia, caberia aqui uma pergunta: como pôde acontecer que depois do processo iconóforo de destruição das estampas religiosas, as imagens voltariam a possuir a força que possuíam outrora, já no século XX? Evidentemente que a primeira resposta é que a política religiosa de dominação do imaginário fora iniciada e praticada muito antes, ainda na Idade Média, e que é preciso termos clareza sobre o aparato simbólico religioso vinculado em torno das imagens e que garantiria o seu poder de permanência que está profundamente ancorado na base da nossa cultura visual.

Apesar de a imagem gravada poder ser considerada, aparentemente, mais acessível em comparação ao texto escrito, que fora de contexto colonizador fundava-se em uma abstração simbólica total, no período colonial os povos indígenas já produziram notáveis réplicas de gravuras e de todo e qualquer tipo de documento, desde bulas, mapas e documentos, até as partituras musicais. Este exercício, baseado estritamente na cópia e na imitação, explicaria o motivo pelo qual o simbolismo cristão se inseriu tão facilmente na expressão pictográfica,

⁵⁹ TABRAJ, Marcelo Barzola. A romanização da igreja católica no Brasil. In: IV Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e educação no Brasil", 1., 1997, Campinas: Faculdade de Educação — Unicamp: Editora Autores Associados, 1997. p. 572-584. Disponível em: www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario4/.../trab051.rtf Acesso em: 22/10/2015.

para expressar por intermédio da palavra, nomes de santos, festas litúrgicas e ainda garantir em extensão os efeitos miraculosos produzidos pelas imagens gravadas ou pintadas.

A gravura impressa teria sido capaz de oferecer aos índios, alfabetizados ou não, imagens tão estranhas quanto aquelas que os europeus puderam observar nos manuscritos pictográficos mesoamericanos que chegavam à Europa pelas mãos dos colonizadores. A política da imagem abarcaria um repertório, sobretudo religioso, apresentavam-lhes cenas da vida de Cristo, um simbolismo de um panteão de deuses desconcertantemente novo para o olhar indígena, ou mais de acordo com a sua cultura visual. Deste modo, podemos dizer que nesse confronto cultural se expandiu o imaginário ocidental da nossa cultura visual, tirando monstros fabulosos de seus bestiários, e que se alinhariam a uma profusão de motivos decorativos, cujas réplicas os índios viam nas paredes recentemente pintadas dos claustros e igrejas. Além disso, as gravuras apresentariam aos índios colonizados um reflexo do novo mundo, quando os representavam rezando, se casando ou se confessando, visto que essa era a imagem de um novo estilo de vida que se pretendia inculcar-lhes.⁶⁰ Eram assim submetidos a uma manutenção de uma mutação imperceptível, que seria também uma colonização, de uma forma de configuração formal, na qual a identidade cultural seria inteiramente transformada em uma nova. Em outras palavras, os povos ameríndios passariam a perceber e a se comportar coletivamente dentro de uma nova noção de realidade para as coisas do mundo, em uma nova forma de representação visual. Assumiriam novos hábitos, comportamentos, novas formas de pensar suas próprias vidas, de acordo com aquilo que desejavam os europeus. Nas imagens, sob as temáticas, legendas e iconografias, que os elementos fundamentais referentes aos códigos visuais icônicos, aquilo que as gravuras impressas fixavam, seriam o instrumento responsável pela transformação do imaginário social daquelas sociedades. Os ameríndios, enfim, não seriam capazes de escapar da dominação dessa cultura visual que lhes era imposta e que configuraria o primeiro esboço de uma guerra de imagens.

⁶⁰ GRUZINSKI, *op. cit.*, p. 277.

Na América, essas sociedades, designadas comumente de primitivas, bárbaras ou incivilizadas, quando postas em contato com os europeus se enfrentaram não apenas nos âmbitos do religioso, do político e do econômico, mais predominantemente, no domínio simbólico de suas respectivas percepções sobre o real, fosse ou não imaginado.⁶¹ Dentro dessa perspectiva, a política da idolatria pré-colonial pode ter funcionado além de uma expressão religiosa, mas como a tradução de uma concepção de mundo propriamente indígena, manifestando para esses povos aquilo que constituía a realidade objetiva. A organização estruturada para a inserção das imagens foi capaz de reconstruir a forma que esses povos entendiam a realidade e a encarnação do Verbo então materializado, presidiria à distribuição da universalidade do divino no mundo. Tal como vimos mais acima e, de acordo com a teologia cristã que tinha sido validada na Idade Média, o Cristo estaria relacionado com Deus, igualmente como imagem também o estaria para seu protótipo. E como o Filho tende para Deus, todos tenderiam para a imagem do Filho, com a mesma intenção de assemelhar-se e assimilar-se a Ele. Daí o *per visibilia ad invisibilia* dos descendentes de Nicéia II, análogo ao futuro *ad augusta per angusta* dos jesuítas.⁶² A proposição “O Filho é o ícone vivo do Deus invisível” estava contida em “Aquele que me vê, vê também o Pai” (Jó 14, 9). Assim, a teologia da imagem não passa de uma cristologia consequente refletida na esfera profana, em que a potência da representação visual estaria igualada ao próprio Deus criador. Daí, porque aos poucos a forma como comportaríamos diante das imagens se tornaria o mesmo que se comportar diante do protótipo original, ou seja, o próprio Deus, a verdade encarnada. A partir dessa nova mentalidade a idolatria pré-colonial produziria uma densa e nova relação de coesão de grupo, de forma coerente a novas práticas e saberes, nas quais se inscrevia e se desenvolvia a totalidade do cotidiano.⁶³ Gradativamente, os colonizadores tornariam legítima a realidade que construíam e impunham aquelas culturas e sociedade que remontam, por sua vez, às nossas próprias origens.

⁶¹ Na verdade, para escapar definitivamente dessa tautologia entre o que é isso que é o real e o que é isso que é uma representação, partimos do pressuposto contemporâneo de que não existe mais nos dias de hoje uma diferença entre o que é um produto da cultura, historicamente condicionado e os seus referentes naturais. Aqui nesse trabalho, a oposição entre natureza e cultura é um velho debate metafísico.

⁶² DEBRAY, *op. cit.*, p. 80.

⁶³ MOTOLINÍA, Toribio. *Memoriales*. Madrid: En casa del editor, 1903, p. 35.

O cristianismo e a colonização contribuiriam para distender e, às vezes, deslocar os laços que uniam o grupo doméstico à comunidade, e não apenas a conjuntos mais vastos de ordem étnica e política. Os indígenas foram se familiarizando com rituais e liturgias, com imagens, cujas virtudes poderiam explorar, ainda que nem sempre pudessem perceber claramente, seu sentido. Nessas condições, gostaríamos de reforçar que o cristianismo, mais uma vez, constituiria uma reserva de novas configurações, de comportamentos e de forças divinas que não poderia deixar de “contaminar” a idolatria, para retomá-la adiante, invertendo-se o vocabulário para a liberação de sua prática.

Vale lembrar que a assimilação da iconografia cristã pelos aborígenes era muito complicada, talvez menos por seus limites e suas modalidades de difusão, do que por seu estilo e seus cânones. Para os evangelizadores, a redução dos cultos indígenas ao demoníaco implicava simultaneamente em uma condenação moral seguida de uma rejeição estética, ainda que os índios pudessem ser atraídos para a nova cultura a partir de fatores arraigados às suas próprias cosmogonias e mitologias.⁶⁴ O panteão autóctone era imediatamente rebaixado à posição de ídolo proscrito e repugnante. Mas a desqualificação e o rebaixamento decretados pelos colonos seriam baseados em categorias, classificações e divisões desconhecidas pelos índios, pois a teologia católica era além de diferente, muito abstrata. Estes, por um lado, não tinham escolha, visto que sua concepção do divino não era regida pelo princípio de um monoteísmo exclusivo. Aos poucos limitaram-se a acrescentar ícones cristãos a suas próprias efígies, pintando um Crucificado em meio a suas divindades, ou ainda, ocultando as antigas representações atrás de paredes ou dentro de altares.⁶⁵ A imagem, pouco a pouco, era introduzida entre os neófitos: por baixo — a piedade religiosa, e por cima — o interesse político. Pouco a pouco o ambiente influiria na marca das ordens mendicantes do mesmo modo que no início da Idade Média, a imagem tardo-romana do Hermes “crióforo” ou moscóforo (o carregador de carneiros — **figura 6**), iria se metamorfosear na imagem de Jesus Cristo, do Bom Pastor, ou ainda do

⁶⁴ Os textos do escritor Fernando Ortiz comentam a hipótese de que a presença na imagem da Virgem Nossa Senhora da Caridade do Cobre, padroeira de Cuba, de uma lua com chifres para baixo, teria servido para a revitalização das antigas reminiscências pagãs no culto católico latino-americano de devoção mariana. PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. *La virgen de la Caridad del Cobre: Símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Editora Oriente, 2011, p. 78.

⁶⁵ GRUZINSKI, *op. cit.*, p. 276.

profeta São João Batista. Gestos espontâneos viriam honrar os mártires sobre os altares, e a proibição monoteísta seria contornada pela simbolização da cristandade.



Figura 6 — Imagem do Moscóforo (570 a.C.), exposta no museu da Acrópole de Atenas, Grécia. FONTE: https://es.wikipedia.org/wiki/Mosc%C3%B3foro#/media/File:ACMA_Mosc_honhoros.png Acesso em: 28/10/2015.

Mesmo que de forma violenta, o processo de inculcação sistemático e a multiplicação dos impressos religiosos contribuíram para a familiarização dos indígenas com o sobrenatural ocidental. Era necessário que os indígenas não apenas pudessem entender e decifrar essas representações, mas que elas adotassem significados sociais como portadoras de uma parcela da divindade. Um obstáculo implicava em acostumar-se progressivamente com os códigos icônicos e iconográficos do catolicismo, o outro exigia que os indígenas absorvessem em sua subjetividade a experiência sobre o poder da religião católica, que ainda hoje se mantém atrelada ao imaginário popular de nossa cultura.⁶⁶

⁶⁶ GALLAO, Karl Georges *op. cit.* p. 66.

2.6.

O poder das imagens votivas e a construção do significado

Conforme vimos anteriormente a respeito das significações atribuídas às imagens durante o processo de implantação dos ícones religiosos nas Américas no século XVI, as imagens serviriam como prova dos extraordinários prodígios concedidos pela Mãe de Deus, ou pelos santos, reproduzidas de modo que o povo, mesmo iletrado, pudesse admirar e seguir os princípios sublimes do catolicismo. Com o apoio suplementar das narrativas hagiográficas e de suas piedosas invocações ou com o testemunho dos acontecimentos milagrosos, os impressos se apresentariam como um documento vivo, um canal através do qual poderíamos recuperar experiências religiosas passadas, estabelecendo, acima de tudo, uma identificação ontológica do indivíduo.

As invocações apresentadas em imagens seriam, na maioria das vezes, representadas por alegorias, cuja interpretação exigiria algum conhecimento acerca de seus dados sensíveis (iconografia). Para que se pudesse interpretar ou

compreender uma imagem religiosa, era necessário possuir algum conhecimento prévio a respeito do simbolismo da imagem, isto é, algum conhecimento que serviria de precondição para a compreensão de seu significado. Assim, tal como foi apontado por Erwin Panofsky⁶⁷, a tradição cristã seria incompreensível para estrangeiros que não possuíssem alguma informação religiosa sobre o catolicismo. Não conhecer as



Figura 7 — As alminhas, representações populares das almas do Purgatório, que suplicam pelas rezas e pelas esmolas dos vivos. Vouzela, Portugal. FONTE: http://www.snpcultura.org/vol_alminhas.html. Acesso em: 08/03/2016

⁶⁷ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 59.

convenções iconográficas ou não conhecer a história dos santos e os seus martírios, tornaria impossível distinguir as “alminhas” que estão no inferno daquelas que estão no purgatório, por exemplo. Desse modo, nas imagens, os personagens seriam representados com os atributos iconográficos ou elementos necessários para o seu reconhecimento, tal como os instrumentos do seu martírio (por exemplo, a roda dentada de Santa Catarina de Alexandria), ou ainda os órgãos sacrificados (os olhos de Santa Luzia, os seios de Santa Ágata etc.). Uma palma, a palma do martírio dos santos, talvez também pudesse ser identificada junto aos personagens como testemunho da glória dos santos no Céu, embora encontremos curiosidades regionais, como o Bom Jesus da Cana Verde, que é representado com um talo de cana verde em uma das mãos, em Araguari, Minas Gerais.

As manifestações artísticas portuguesas das gravuras sobre madeira foram, do século XV ao XVII, inicialmente de inspiração pronunciadamente popular e de execução grosseira, raras seriam aquelas que ainda encontraríamos indicações



Figura 8 — Xilogravura séc. XVII.
FONTE: A Evolução da gravura de madeira em Portugal: Séculos XV - XI / Ernesto Soares, Lisboa: Câmara Municipal, 1951, p. 8.

sobre o artista que a fabricou. De qualquer maneira, assim como foi para política de disseminação de imagens religiosas no México colonial, muito antes do uso da tecnologia da tipografia móvel, também no território brasileiro, existiram numerosas estampas tiradas por meio de pressão, que circulavam como folhas volantes, representando em geral cenas religiosas.⁶⁸ Era um tipo de material gráfico que, já em Portugal, destinava-se quase sempre a servir de retábulo nas casas mais humildes, onde não havia quadros pintados a óleo. O sentido da imagem, nesse caso, se aplicava à esfera privada que era hegemônica no que diz respeito às coisas da religião, em

⁶⁸ Assim aparece a imagem de um São Cristóvão em 1423 ou 1440, como documentado pelo pesquisador Ernesto Soares. Este gênero que se conservou até os nossos dias, revela sempre uma arte popular. SOARES, Ernesto. *A Evolução da gravura de madeira em Portugal: Séculos XV - XIX*, Lisboa Câmara Municipal, 1951, p. 8.

que os santos, considerados como padroeiros domésticos, eram invocados para repelir o perigo. Sua presença física era necessária para permitir que as pessoas dirigissem promessas ou agradecimentos a um intercessor visível.⁶⁹ Do mesmo modo, na esfera pública, a única maneira de representar santos, depois do seu falecimento, seria por meio de imagens. Elas atendiam às mesmas demandas que eram dirigidas aos santos quando vivos, na medida em que ofereciam auxílios e realizavam milagres.⁷⁰ Nesse caso, elas continuariam a preencher lacunas em um nível de entendimento social além da objetificação da contemplação religiosa, no qual ainda funcionariam por intermédio dos poderes sobrenaturais atribuídos à sua materialidade física. Essas estampas religiosas, ou, pela sua nomenclatura oficial na história da gravura artística, *registos* de santos⁷¹, se sobrepuseram assim às antigas relíquias e rosários bentos. Tal como nas romarias⁷², os *registos*, formariam o calendário perpétuo da aldeia. Seriam bilhetes de compromisso e memória para os católicos portugueses e brasileiros. E na volta da romaria, esse material seria destinado para o oratório, para guardar as indulgências no santuário doméstico, reservados para gavetas, para serem fixados às paredes, ou ainda para o "ferro velho das feiras"⁷³, de modo a infestarem todo o espaço no entorno das feiras e dos inúmeros fiéis, tornando-o ainda mais santificado.

⁶⁹ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2010, p. 49.

⁷⁰ BROWN, Peter. *Society and the Holy*: University of California Press, 1982, p. 266.

⁷¹ O significado do termo técnico *Registos de Santos (sic)* é esclarecido de duas maneiras: 1) significado etnográfico, onde o uso do termo se compreende no culto dos Santos, peregrinações de Roma a Jerusalém; romarias e círios. In.: *O Archeologo Português*: Lisboa, 1916, Vol. XXI, p. 33-41.; 2) Significado artístico dos registos, onde o termo se aproxima da história da arte em Portugal. A gravura portuguesa; influências estranhas; o *registo* artístico: elemento da história da arte. Litografia; fotogravura; cor dos *registos*. In. *Id.*, p. 42-48.

⁷² Na Idade Média, o misticismo, juntamente com a opressão da dominação árabe, ampliou a crença dos milagres. Multiplicaram-se assim as romarias, onde "a cada passo aparecia uma imagem da Virgem a uma pastorinha inocente, ou a um pescador aflito." Toda a lenda, juntamente envolta com seus prodígios, se sobrepuseram e mantiveram até os dias hoje o culto das imagens milagrosas, dos santos curandeiros e o uso das romarias festivas. *Ibid.*, p. 5.

⁷³ Relatado pelo escritor Almeida Garrett no capítulo IX, de *Viagens a minha terra*: "Levei bons puxões de orelha de meu pai por comprar na feira de San' Lázaro, no Porto, em vez de gaitinhas ou de *registos de santos* [...]". In.: CHAVES, Luís. *Registos de Santos*, Lisboa: Impr. Nacional, 1925, p. 8.

Cada uma dessas imagens de santos recebia as homenagens de culto de seus devotos, as irmandades e confrarias, fossem imagens de santos oragos⁷⁴ ou os das freguesias onde havia o altar ou oratório, em que eram feitas as festas anuais que lhes rendiam o permanente culto devido juntamente as contribuições financeiras. As instituições precisavam do rendimento de esmolas e donativos, que entendiam ser proporcional à devoção, grandeza e importância das festas realizadas em sua homenagem. Como o nome já exprime, o *registo* registrava a presença frequente da contribuição financeira dos devotos, tanto nas festas solenes como na adoração cotidiana. As despesas do culto eram geralmente auxiliadas por essa espórtula contínua. As irmandades mandavam que se fizessem os *registos*, que em harmonia com os recursos locais e da confraria (materiais e espirituais) eram de papel, de cartão, de pano ou de seda.⁷⁵ O devoto, que comprava o *registo*, manifestava a contribuição da parte que tinha nas despesas gerais da devoção.

Assim ele funcionava como um atestado rigoroso do seu preito, como a estampa de respeito do devoto, ao mesmo tempo em que era um artefato que ajudava não apenas com a contribuição das despesas das igrejas, mas fundamentalmente na sustentação e propagação da fé cristã. Não podia nem devia faltar a essa obrigação todo aquele que passou a pertencer a essas íntimas relações culturais. E como nas relações entre os homens, qualquer interesse é representado por testemunhos, oficiais ou particulares. Esse seria o sentido que a imagem da estampa provocaria. Seria por intermédio desse sentido produzido que localizaríamos os *registos*, por alargamento e aplicação do conceito, a declararem as relações e deveres cumpridos da parte dos homens para com os seus santos mais amados. De modo que o sentido político que corresponderia a inserção dessas imagens no meio social estaria selado. A necessidade social de existência dessas estampas e o seu cunho de representação de uma verdade inalienável corresponderia a semelhante e constante necessidade espiritual dos crentes, de onde advinham ao culto receitas importantes e imprescindíveis. Irmandades, colegiadas, confrarias, comunidades mandavam abrir *registos* de santos dos seus

⁷⁴ Segundo os costumes do catolicismo, patrono, orago ou padroeiro é o santo a quem é prestado uma devoção ou culto religioso em que é dedicada uma localidade, associação ou templo: capela, igreja etc.

⁷⁵ CHAVES, Luís. *Registo de Santos da cidade de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1946, p. 8.

templos e altares: fator importante de culto e fator não menos importante de ordem econômica.

Cada entidade procurava honrar os santos juntamente com seus cuidados iconográficos representativos. As mais abonadas mandavam executar as estampas aos gravadores de renome, aos conhecidos artistas de gravuras da arte. Aqueles que eram interessados na pretensão da boa gravura das estampas devotas correspondiam também, em boa parte, aos mesmos interessados na alta qualidade da execução artística das estampas. Muitas vezes os gravadores eram os mesmos que trabalhavam para os reis de Portugal, tal como o caso das obras de D. João V, requisitados por ele aos seus representantes em outros países⁷⁶ para a gravura artística do Reino. Os portugueses de técnicas afeiçoadas nessas lições e no convívio ou estímulo dos mestres e práticos da gravura e da estampagem aprenderam a arte, a aperfeiçoaram, e continuaram a obra nas gravuras de livros e de *registos*.

A produção e a inserção dentro de diferentes camadas sociais, fez com que esses artefatos religiosos, cada vez mais, representassem muito mais do que um simples meio de disseminação ou comunicação do conhecimento religioso. Suas imagens passaram a funcionar como agentes, com forças autônomas, aos quais seriam atribuídos milagres e que, por conta da política idolátrica tridentina dos países ibéricos, seriam utilizados como objetos de culto e devoção. Histórias de imagens que foram encontradas "milagrosamente" ou "aparecidas" no mar ou em rios, como a imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, encontrada por dois pescadores no rio Paraíba do Sul, no início do século XVIII⁷⁷, reforçariam a impressão dessas imagens como forças sobre-humanas, sobrenaturais, dotadas de um poder divino em si mesmas, tal como os homens da Idade Média viam as imagens religiosas. Elas eram e ainda são vistas e entendidas como verdadeiras epifanias.⁷⁸ Ademais, é preciso ressaltar que é com a mesma intenção que são

⁷⁶ Foram publicados dez documentos das negociações de Diogo de Mendonça, Corte Real em 1726, como representante de D. João V na cidade de Haia, para contrato de "abridores de buril" e impressores de estampas. Neles figuram Theodore André Hawyyn (doc. IV), — Jean Rousset, ou Rousseau (doc. VII), — e Charles de Rochefort (doc. X). *O Archeologo Português*. Lisboa: 1914, vol. XIX, p. 31- 40.

⁷⁷ AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

⁷⁸ Na Itália, a imagem de *Santa Maria dell'Impruneta*, por exemplo, era frequentemente carregada em procissão com a intenção de trazer a chuva ou ainda de proteger florentinos contra ameaças

empregados os impressos religiosos populares dos “santinhos” (os *registos* de santos) atualmente, a prática atual de encomendar uma impressão de alguns milhares de imagens religiosas costumava ser e ainda é uma forma de expressar agradecimentos por favores recebidos (*ex-voto* ou milagres).

Os *ex-votos* evidenciariam de forma mais direta o aspecto que circunscreve a potencialidade da imagem. Na metade do século XVII a prática de produzir imagens como um sinal de agradecimento era considerada comum, de modo que a relação entre a imagem impressa e a salvação divina era percebida quase como que de forma imediata.⁷⁹ Assim como os *registos* de santos, produzir uma imagem dessa natureza era considerada como a forma mais honesta e direta de tornar pública a gratidão de um indivíduo pelo sagrado, absolvendo-o por intermédio por sua ação misericordiosa. A imagem seria assim mantida como uma lembrança perpétua de gratidão. Nesse caso, o sentido religioso da imagem votiva estaria mais relacionado a um registro de gratidão pela salvação alcançada — tal como escapar de um acidente, curar-se de bebedeira, arranjar um casamento ou curar-se de uma enfermidade qualquer —, do que propriamente por uma intervenção divina. Destarte, não seria uma surpresa salientar que as gravuras eram compreendidas como evidência principal, servindo como testemunha material no registro do fenômeno miraculoso que ocorrera.

Essas imagens votivas impressas, isto é, ofertadas em voto, além de ícones religiosos utilizados em novenas ou simplesmente como *ex-votos*, foram e continuam a ser muitas vezes oferecidas em igrejas, ou diretamente a outras pessoas, com a mesma finalidade: cumprir uma promessa ou em agradecimento por uma graça alcançada. Elas documentam as esperanças e os temores de pessoas comuns e são capazes de testemunhar a íntima relação entre o devoto e o santo. Aliás, é muito provável que não encontremos nenhuma outra forma material comparável a esse mesmo objeto, que goze da mesma consistência estrutural e que forneça um meio tão, ou ainda mais eficaz sobre o modo de significação: seja por conta do uso prolongado através de séculos em diversas culturas cristãs, seja pela variedade de idiomas quais foram traduzidos, e principalmente por conta da

políticas. TREXLER, Richard. Florentine Religious Experience: The Sacred Image. *Studies in the Renaissance* XIX, [s. l.], 1972, p. 7-41.

⁷⁹ FEEDBERG, David. *The Power of Images*. Chicago: Chicago Press, 1991, p. 138.

sua força de imersão nas camadas sociais de sociedades colonizadas pela cultura cristã. Essa observação não se aplicaria apenas à palavra religiosa em qual a doutrina do catolicismo se mantém ativamente, mas às culturas em que o sentido comunicacional de representação, mediação e gratidão, na imagem, estariam vinculados.⁸⁰

Aquilo que a devoção e a idolatria teriam deixado às imagens religiosas no final do século XVI permaneceria impregnando de tal maneira a nossa cultura, que reduzir a veneração dos santos a dimensões estritamente à condição ideológica religiosa seria descuidar do seu objetivo essencial: a imagem como o fundamento e a sua influência singular e múltipla. Todas as ordens religiosas conventuais regulares (franciscana, agostiniana, dominicana, mercedária, jesuíta etc.) consentiram e apoiaram a política da devoção de imagens, confirmando mais uma vez o seu triunfo. O mito fantástico sobre a origem de sua materialidade veio a substituir a história tendenciosamente manipuladora, de modo que a representação sensível dos santos passaria a ser na verdade, não mais uma cópia unicamente, mas uma cópia milagrosa, fiel ao original celeste. Essa seria a essência definitivamente singular de uma Virgem de Guadalupe, por exemplo, concebida diretamente por uma manifestação do divino e invisível (não sensível) — imagem seria capaz de manifestar-se, ou melhor, a imagem seria manufaturada milagrosamente pela própria Virgem e daí sendo confundida com ela em pessoa.⁸¹

Essa imagem de origem imaterial, não manufaturada, tal como a imagem do rosto de Jesus Cristo que ficou impressa em um pano que Verônica lhe ofereceu para enxugar o suor, a caminho do calvário, ou aquela que ficou impressa no sudário de Turim, presente no espaço e no tempo conseguiria deixar perplexo e fascinar o olhar barroco. Corpo e imagem responderiam a ortodoxia cristã de modo a constituir um pleonismo. Não houve imagem do Cristo enquanto vivia, pois enquanto sujeito não seria objeto de qualquer fixação de imagem, Ele apenas poderia representar-se a si mesmo deixando sua marca sobre um pano.⁸² A

⁸⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁸¹ GRUZINSKI, *op. cit.*, p. 176.

⁸² Todas as imagens do Cristo vivo seriam “acheiropoietés”: não feitas por mão do homem. CIPINIUK, Alberto. *A epifania da mimese na Narratio de Imogene Edessena*. Revista Arcos (ESDI/UERJ) (Cessou em 2001. Cont. ISSN 1516-0874 Arcos Design (Online)), Rio de Janeiro, v. III, 2001, p. 22-31.

imagem, servindo como mediação de um Mediador único, poderia ser deduzida da Encarnação sem a degradar.

A autoridade conferida às imagens por meio dessas funções elevaria sua capacidade de modo a tornarem-se o foco das aspirações de uma sociedade, corroborando por sua vez, na criação de uma identidade coletiva.⁸³ Mesmo assim, ainda que suas significações fossem reafirmadas na coletividade, a experiência da imagem não permitiria sugerir que nós simplesmente pudéssemos ver e que, em seguida, pudéssemos juntar seus pedaços fracionados, tomando um entendimento único por ela mesma. Isto é, poderíamos dizer que, depois da corrente formalista dos pintores vinculados à academia francesa, iniciada especialmente no auge dos salões de arte⁸⁴ do final do século XIX, abriríamos a possibilidade de nos deixar levar instantaneamente pela integração das representações e das impressões, ficando assim, envolvidos pela teoria que compreenderia o processo dialético atrelado aos mecanismos neurofisiológicos de representação. Todavia, a imagem não seria capaz de operar de forma autônoma.

Nossa questão não é apenas entender como a percepção poderia transformar as imagens em documentos vivos, mas entender os diferentes tipos de respostas que se relacionam com a percepção das imagens de forma verossímil ou realista. As respostas não seriam compreendidas de uma única forma, e não se baseariam em um mesmo tipo objetivo de percepção, tal como se afirmam hoje em outras correntes científicas que são defendidas pelo campo do *design*.⁸⁵ Por outro lado defendemos de modo muito claro que nossa percepção não transforma as imagens em algo realista ou vivo, mas que esta impressão é gerada a partir do emprego e da relação constante entre os indivíduos e as imagens. Nesse caso, os processos envolvidos poderiam ser instrutivos e potencialmente construtivos, na medida em que alterariam nossa visão sobre a condição e a possibilidade comunicacional das imagens em uma sociedade.⁸⁶

⁸³ BROWN, *op. cit.*, p. 275.

⁸⁴ MILNER, John. *Ateliers d'Artistes*. Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle. Paris: Éditions du May, 1990.

⁸⁵ LEITE, 2003, *passim*.

⁸⁶ FEEDBERG, *op. cit.*, p. 160.

No período colonial, a imagem gravada já funcionava como uma espécie de arma que poderia se voltar contra seus proprietários na medida em que fosse creditada ao santo local, por exemplo, mais poder que à autoridade central do Estado. As imagens podiam encorajar tendências regionais. Ademais, a história também nos mostra que quando uma unidade religiosa do império estava enfraquecida, as imagens, assim que eram associadas a definições teológicas, poderiam ampliar a brecha, ao invés de fortalecer a unidade, na medida em que fracassasse em protegê-la.⁸⁷ Essa possibilidade talvez explicasse porque as imagens foram usadas primariamente como símbolos de Estado⁸⁸ e de unidade religiosa, até o momento em que passassem a ser associadas à causa da desunião, e fossem abolidas por um tempo. O Império Romano era sujeito a condições diferentes à idolatria israelita do Antigo Testamento, ainda assim haveria uma ordenação no excesso do uso de imagens.

Enfim, o sentido da imagem religiosa seria construído através dos tempos juntamente com seus códigos visuais e legendas, para que séculos mais tarde, o poder divino a elas atribuído pudesse interceder nas sociedades em favor de outras ideologias, na medida em que as instâncias de dominação tirassem proveito de seus efeitos. Embora esse artefato carregue uma potência e um respeito particular, vinculado à história da cultura visual da antropologia cristã, os atributos iconográficos que corroborariam seu poder comunicacional, não ficariam restritos às gravuras de santos, de modo a romper com as fronteiras da religiosidade. Assim, passariam a produzir seus efeitos para qualquer outra imagem capaz de operar com os mesmos códigos uma vez legitimados em um momento histórico anterior.

A representação da relação entre o homem e as forças sobrenaturais que a religião propõe, não poderia ultrapassar os limites impostos pela lógica que rege a troca de bens simbólicos no grupo ou na classe dominante em questão.⁸⁹ No caso brasileiro especificamente, o novo sistema político republicano, definiria e legitimaria boa

⁸⁷ No final do século VI as imagens assumem o papel de oferecer proteção e sucesso nas guerras. Depois do fracasso da resistência da península Ibérica às invasões árabes, as imagens foram desacreditadas por um tempo, na medida em que os imperadores lembrariam da ira de Deus contra os israelitas quando eles recaíram na idolatria. BELTING. *op. cit.*, p. 51.

⁸⁸ A exemplo da presença da cruz vermelha, referente ao santo patrono da Inglaterra, São Jorge, na bandeira do país.

⁸⁹ RADIN, Paul. *Primitive Religion, its Nature and Origins*. New York: Dover Publication, 1957, 1ª ed., 1937, p. 182-183.

parte de sua simbologia — imagens, heróis e mitos — em cima da tradição da cultura visual da imagem religiosa. Seu poder de permanência viria a servir como um facilitador para atingir a população de um modo geral, que já se encontrava familiarizada com os códigos religiosos do catolicismo implantados pelos ibéricos desde o início da colonização brasileira. Se antes estavam sujeitas à política das irmandades, colegiadas, confrarias e comunidades eclesiásticas do Antigo Regime, passariam agora a refletir as fraturas do imaginário social da Nova República. Mas ainda sob a perspectiva visual da iconografia religiosa.

3.

Violência simbólica para além da religiosidade

*Não basta mostrar a verdade, é necessário fazer com que o povo ame, é necessário apoderar-se da imaginação do povo.*¹
Mirabeau.

Como tivemos ocasião de perceber nesse trabalho, o instrumento clássico de legitimação de regimes políticos através dos tempos, é naturalmente, a ideologia, a justificativa racional da organização de poder. Tal como apontamos a respeito da legitimação da tradição cristã no Ocidente, embora fundamentalmente de natureza discursiva (o verbo), os mecanismos ideológicos fizeram uso de elementos capazes de ampliar o poder comunicacional para fora do domínio da palavra, e para isso as instâncias de poder precisaram contar com a instrumentalidade das imagens. Graças ao apelo político entre padres e bispos, a imagem preencheu a função de *transitus*, vindo a ser admitida a partir da Idade Média como uma fonte legítima de poder, e sendo empregada largamente no período colonial - como foi no caso brasileiro — como um recurso propagandístico a partir de um programa político de uso das imagens voltado para o controle ideológico dos povos ameríndios. Todavia, séculos mais tarde, instâncias governamentais continuariam a fazer uso da mídia visual como instrumento da ordem simbólica para manutenção ideológica. Exerceriam o controle sobre uma ideologia que não mais se voltaria às ordens eclesiásticas vindas de Portugal, mas que ainda fariam uso da iconografia religiosa operacional, e dos valores por ela inculcado, como uma tática política bem definida na reconstrução do imaginário social do novo regime.

No final do século XIX, a decadência do Império não foi capaz de conter as forças abolicionistas que se articulavam em favor da República, que, por sua vez, foi

¹ BACZKO, Bronislaw. *Les imagineires sociaux*. Mémoires et espoirs collectifs. Paris: Payot, 1984, p. 54.

consolidada com uma inexpressiva participação popular.² O Rio de Janeiro era a sede e a cidade ideal do projeto republicano, mas foi exatamente onde se boicotou deliberadamente as possibilidades de consolidação da cidadania. Esse afastamento do povo de uma onda revolucionária ocorreu em virtude de uma política de controle social, em qual o imaginário social foi reconstruído em razão direta aos ideais de civismo defendidos pelos republicanos, embora ainda com ênfase nos valores da tradição religiosa. Era importante que os novos valores do regime republicano fossem aceitos pelas massas, daí porque para se expressarem, tiveram de respeitar a tradição, ou seja, a política de dominação anterior, buscando suas raízes no imaginário preexistente, para que as imagens pudessem enfim ganhar acessibilidade a um público majoritário com baixo nível de educação formal.

Assim, acreditamos que a manipulação do imaginário social seria particularmente importante na medida em que serve na redefinição de identidades coletivas em momento de transição política e social. Daí porque também as instâncias de poder trabalharam apenas para reforçar a cultura visual da ideologia dominante na sociedade de forma violenta, introjetando seus valores como parte do pensamento natural comum. Defendemos que esse imaginário social comum, além de ser constituído e de se expressar por ideologias, também fez uso de imagens e símbolos para plasmar percepções de mundo e modelar condutas.

Por esse motivo, nossos esforços para este trabalho são, em parte, uma estratégia de desmascarar aquilo que os pares do Campo do Design ocultam ou ignoram quando pensam a imagem em relação ao seu aspecto cognitivo. Portanto, é necessário mostrar como a violência simbólica influenciou a batalha dos símbolos e das alegorias, no conflito ideológico e político em torno da imagem, em épocas diferentes. Isto é, na medida em que essa estratégia de dominação tinha em vista atingir o imaginário popular: ação necessária para a criação de um panteão cívico. Nossa função é desvelar esses mecanismos ocultos dentro dos processos políticos e históricos. Identificar onde se desenvolveram e, ao fazê-lo, poder contribuir para tornar conhecida suas formas de controle ou ainda minimizar a violência simbólica que se exerce pelas imagens nas relações sociais e, em particular, nas

² CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

relações de comunicação visual cumprida pelas instâncias de dominação, como no caso dos veículos de comunicação oficiais.

3.1.

A religiosidade católica brasileira e a sua redefinição no imaginário republicano brasileiro

Nesse subcapítulo trataremos da forma como se operou a transladação de sentido do universo católico brasileiro, examinando especialmente a forma como as imagens serviram como instrumentos operatórios a serviço de correntes ideológicas na legitimação e consolidação do novo regime republicano brasileiro depois da separação entre a Igreja e o Estado. Nossa intenção é apresentar uma breve abordagem histórica baseada nos escritos de José Murilo de Carvalho³, para que possamos analisar em que medida as correntes ideológicas⁴ em vigor naquele período histórico, aquelas que estiveram envolvidas na passagem do período Imperial para a República, também foram responsáveis pela construção de boa parte do imaginário cultural e social brasileiro, incluindo aí as imagens, os símbolos e os mitos, que no nosso entender formam a base da nossa cultura visual. Para o novo regime era necessário haver uma noção ideológica que o legitimasse ou que o justificasse, e que fosse além da força operada pelo arranjo oligárquico: ou bem diante a totalidade da população, ou pelo menos diante dos setores politicamente mobilizados. De qualquer maneira, pensamos que a construção do imaginário social da República foi capaz de romper com o círculo restrito das elites e atingir a população de modo geral, apesar da submissão das antigas associações e instituições religiosas ao poder clerical da ortodoxia romana depois da Questão Religiosa. Entendemos que o poder de permanência do universo simbólico religioso ainda estaria fortemente atrelado às nossas raízes coloniais, e

³ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴ Nos referimos às três correntes de pensamento que combateram intensamente pela definição do modelo de República: o liberalismo, o jacobinismo e o positivismo.

os republicanos tirariam proveito sobre o uso desses códigos visuais para obterem a aceitação da população e enfim se consolidarem.

A manifestação das visões republicanas para fora do círculo das elites dominantes ou tradicionais, ou a tentativa de operar essa manifestação, não poderia ter se concretizado unicamente por intermédio do discurso verbal, que seria inacessível a um público com baixo nível de educação formal. Pensamos, portanto, que essa manifestação apenas poderia ter sido operada mediante a sinais mais universais, de “leitura” mais facilitada, daí porque as imagens poderiam e foram aproveitadas nesse sentido, ou seja, na linha corrente do seu uso voltado para a prática política e social.

Antes de avançarmos, gostaríamos de ressaltar que temos plena consciência de que a afirmação acima é sobremaneira controversa, pois a noção de “leitura” de uma imagem é tida pelo meio acadêmico do Campo do Design como um processo mais simples e fácil compreensão. Nesse trabalho já tivemos ocasião de demonstrar que a compreensão dos códigos visuais de uma imagem pode ser tão incompreensível como os alfabetos das diferentes linguagens faladas mundo afora, daí a afirmação de que uma imagem diz mais do que mil palavras ser uma falácia. De qualquer modo, o uso de diferentes códigos, o visual e o verbal, pode ser, eventualmente, um veículo de facilitação da produção de sentido, tal como nós o empregamos para a ilustração de livros para crianças, acreditando que as imagens facilitam a compreensão da história contada, mesmo que a criança não saiba ler. Mais acima nos esforçamos para demonstrar a falsidade da afirmação de que durante a Idade Média a noção de que o prédio religioso seria uma espécie de bíblia de pedra construído para evangelização das massas incultas e agora afirmamos que a República empregou imagens para poder ter um acesso às massas letradas ou os “bestializados” tal como José Murilo de Carvalho⁵ as nomeou em outro livro. Portanto deixamos em aberto essa questão por um breve momento e ao final nos esforçaremos para explicá-la, caso tenhamos os meios para tal.

De fato, um exame preliminar da ação dos jacobinos e positivistas no Brasil nos revelaria o emprego de instrumentos tais como a imagem e os símbolos, que

⁵ *Id.*, 1987, *passim*.

foram, por sua vez, particularmente empregados sob a inspiração francesa da época. O laicismo Republicano se manteria na França desde a Revolução Francesa, e os republicanos brasileiros se voltariam abertamente para a França como modelo de inspiração durante a implantação da República. Em vista dessa aproximação, aproveitariam parte da vasta reprodução do universo simbólico que permeou a Revolução de 1789, uma vez que esses símbolos seriam implementados aqui.⁶

A exemplo da simbologia francesa, o barrete frígio⁷, forte símbolo de inspiração libertária do regime republicano francês, seria absorvido como parte da história da nossa cultura visual, ainda que passasse despercebido aos olhos de muitos. Na heráldica brasileira o barrete aparece ainda hoje no centro do brasão da bandeira da cidade do Rio de Janeiro, ao fundo do escudo azul português. Da mesma forma

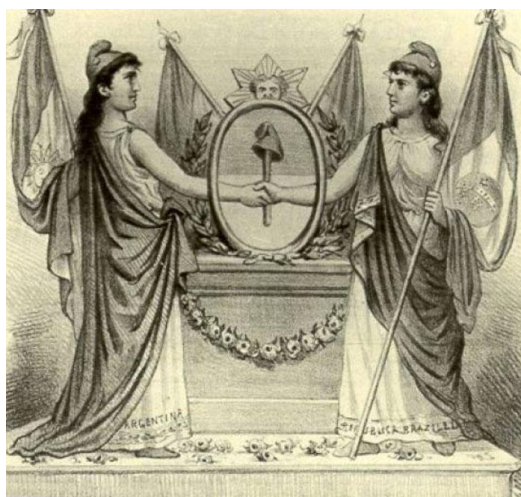


Figuras 9 e 10 — Mosaico do final do século VI representando os Três Reis Magos vestindo barretes frígios. FONTE: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Barrete_fr%C3%ADgio#/media/File:Magi_\(1\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Barrete_fr%C3%ADgio#/media/File:Magi_(1).jpg). Acesso em: 09/10/2015 / A direita, uma ilustração do personagem do folclore brasileiro, o *Saci-Pererê*, vestindo o barrete vermelho. FONTE: <http://brasilescola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm>. Acesso em: 09/10/2015.

⁶ Descrições de época trariam referências dos republicanos brasileiros de cantarem a *Marselhesa*, de representarem a República com o barrete frígio; informam também sobre a luta dos positivistas pela nova bandeira e sobre a disputa em torno da definição do panteão cívico do novo regime. A respeito do entusiasmo pela Revolução Francesa, um oficial da Marinha expressaria no jornal *O PAIZ*: "Todas as nossas aspirações, todas as preocupações dos republicanos da propaganda, eram de fato copiadas das tradições francesas. Falávamos na França bem-amada, na influência da cultura francesa, nas menores coisas das nossas lutas políticas relembávamos a França. A *Marselhesa* era nosso hino de guerra, e sabíamos de cor os episódios da grande revolução. Ao nosso brado 'Viva a República!' seguia-se quase sempre o de 'Viva a França!'. [...] A França era nossa guiadora, dela falávamos sempre e sob qualquer pretexto". Depoimento feito a *O PAIZ* em 20/11/1912, *passim*.

⁷ O barrete frígio (*pileus romano*) poderia ser compreendido como uma espécie de touca ou capuz de cor vermelha adotado pelos republicanos franceses durante a revolução de 1789 como símbolo de liberdade.

como também está presente nos brasões dos estados do Acre, Amazonas, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Sul e Santa Catarina como parte da iconografia nacional. Aliás, poucas pessoas notariam que o mesmo barrete ganharia notoriedade no folclore brasileiro como parte da indumentária do pequeno negrinho zombeteiro de uma perna, o Saci-Pererê.⁸ Durante o Império Romano o barrete frígio, também conhecido como *pileus* romano era utilizado pelos antigos escravos que haviam conquistado sua emancipação. Assim, embora a figura do Saci tenha surgido somente em meados do século XIX, pois, até onde se sabe, não foi mencionada pelos cronistas do Brasil colonial, acreditamos que talvez a razão da presença do seu capuz pudesse estar condicionada iconologicamente em vista da Abolição da Escravatura sancionada em 1888: um ano antes da Proclamação da República. Nesse caso, o barrete do Saci poderia nos indicar que a entidade viria a se tratar de um negro livre. E ainda, que a implantação da simbologia republicana



PEREIRA NETO: 8 de Dezembro de 1889.
Revista Illustrada, 14 dez. 1889

Figura 11 — Imagem "8 de dezembro" desenhada por Pereira Neto e publicada em 14 de dezembro de 1889 na *Revista Illustrada*. A República brasileira confraterniza com sua irmã argentina. As duas repúblicas são representadas por mulheres vestidas à romana, descalça ou sandálias, barrete frígio. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 82.

surtiria alguns efeitos duradouros, mais quanto à imagem, do que propriamente seu significado.

Seria importante salientar que em escala menor do que no período da Revolução Francesa, com o início do período republicano que se sucede no Brasil, também seria travada uma batalha de símbolos e alegorias, ou guerra de imagens como Gruzinsky chamou.⁹ Essa batalha seria na verdade uma continuação da colonização do imaginário, tal como a política religiosa de dominação do imaginário iniciada por Portugal ainda no Primeiro Reinado. E essa relação de dominação seria ainda parte

⁸ CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 794.

⁹ GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo à Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

integrante de uma disputa ideológica e política. Uma disputa em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos. A elaboração do imaginário é uma parte integrante da legitimação de qualquer regime político. Por intermédio do imaginário que se pode atingir mais do que a cabeça ou a mente, mas o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, modelam condutas sociais, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro.¹⁰

Lembramos que tal como ocorreu no período colonial, a ocidentalização não poderia ser compreendida apenas pelos caminhos da cristianização e imposição do sistema colonial. Para que ocorresse um câmbio de tal magnitude, seria necessário também uma transformação de processos mais profundos e mais determinantes: a mutação da temporalidade e da crença, uma transformação dos códigos visuais, e a redefinição do imaginário e do real, enfim, de toda uma cultura tal como no caso dos índios americanos, quando foram obrigados a submeter-se e expressar-se.¹¹ Defendemos que de forma ainda mais autoritária e brutal do que a dominação colonial, a dominação do imaginário pela cultura religiosa Ibérica, inferiu não apenas na lógica racional da mente humana, mas nos sentimentos mais profundos de uma sociedade. Logo, a manipulação do imaginário social carregaria uma distinta importância na redefinição das identidades coletivas e sociais em momentos de transformações políticas. Ao mesmo tempo, diríamos que apesar do imaginário social ser constituído e expressado pelo pensamento ideológico, ele apenas tomaria forma concreta e se materializaria por meio das imagens, que, por sua vez, garantiriam o seu poder de permanência ancorando-se na cultura visual da sociedade. Embora a separação entre a Igreja e o Estado fosse uma demanda atraente para os positivistas da república, o imaginário social constituído pelo cristianismo estaria fortemente consolidado pela Monarquia. Caberia aos republicanos saber como utilizar seus códigos religiosos em favor dos seus interesses políticos e ideológicos.

É preciso dizer que a República brasileira, diferente do modelo francês, ou do americano, não possuía suficiente densidade popular para refazer o imaginário

¹⁰ BACZKO, 1984, loc. cit.

¹¹ GRUZINSKI, *op. cit.*, p. 410.

nacional. Suas raízes populares eram escassas, alcançando apenas os setores minoritários da população, ou seja, camadas sociais de estratificação mais elevada. Apenas quando se voltou para as tradições culturais mais profundas, por vezes alheias à sua imagem, tal como a religiosidade cristã, foi que pode alcançar algum êxito em se popularizar. Esse momento aconteceu quando apelaram para a religião — como no caso de Tiradentes e de Nossa Senhora da Aparecida. As queixas dos republicanos em relação a falta de capacidade do novo regime de gerar entusiasmos costumavam ser frequentes, e apelavam ao governo para que se esforçasse mais por despertar o entusiasmo nas pessoas por meio desses poderosos instrumentos de propaganda.¹² Apesar de possuírem suas razões para povoar o imaginário social, perguntamo-nos em que medida a simbologia da cultura visual religiosa cristã consagraria a imagem do herói da Inconfidência ou ofuscaria a alegoria republicana pela invocação de uma santa negra? Seriam as imagens que conhecemos hoje sobre nossa própria história parte de uma política de dominação?

Os heróis costumam ser compreendidos como símbolos cívicos, encarnações de ideias e fulcros de identidade coletiva. Carregam características que os tornariam instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. No Brasil, a luta em torno do mito de origem da República apresentaria uma certa dificuldade na construção de um herói que viesse a representar o novo regime, pois era necessário produzir e exaltar um envolvimento real dessa figura mítica com as camadas sociais menos favorecidas, o povo. A personagem teria de evocar algum tipo de personalidade ou comportamento que correspondesse a um modelo coletivamente valorizado. Em outras palavras, esse herói deveria possuir a cara do seu povo. Na falta dessa proximidade, o esforço de mitificação de figuras políticas, candidatos a heróis e não menos importantes para a nossa história — como Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto —, resultaria em vão, ou melhor, acabariam ignorados pela maioria da população. Desse modo, quem aos poucos se revelaria capaz de atender as exigências da mitificação foi um dos líderes da Conjuração Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Seria importante ressaltar que em torno dessa figura emblemática aconteceram muitas discussões

¹² JÚNIOR, Thomé. "Já é tempo!", *Revista Ilustrada*, nº. 590 (maio, 1980), p. 2-3.

historiográficas, principalmente entre os adeptos da República e os adeptos da Monarquia. No entanto, a disputa sobre seu verdadeiro papel na Inconfidência Mineira, sobre a sua personalidade, sobre as suas convicções, sobre a sua aparência física, poderia nos trazer importantes elementos para a construção do mito e da concretização de uma imagem que iria prevalecer através dos tempos. O domínio e a construção do mito se refletiria no imaginário social, que, por sua vez, viria a se manifestar na tradição escrita e oral. A formação do mito poderia então se manifestar contra a evidência documental inclusive, pois o imaginário seria capaz de interpretar evidências segundo os mecanismos simbólicos religiosos, nesse caso, que lhe são próprios e que não se enquadrariam necessariamente na narrativa histórica. A partir dos mecanismos simbólicos seria possível estabelecer uma historiografia no sentido de enaltecer a figura de Tiradentes, relacionando diretamente sua história e imagem à figura histórica de Cristo.

As revelações do historiador Joaquim Norberto de Souza Silva¹³ — embora mais "verdadeiras" do ponto de vista histórico, mas em discordância à versão patriótica narrada sobre a vida do mártir —, despertaram enorme irritação por parte dos republicanos por relatar um Tiradentes católico e piedoso. Nela, Norberto relata que o inconfidente foi transformado em um místico por conta da experiência traumática que sofrera enquanto esteve preso, e principalmente por conta de uma verdadeira lavagem cerebral que os frades franciscanos lhe aplicaram.¹⁴ O prolongado período de reclusão, os repetidos interrogatórios e a ação dos franciscanos, poderiam de fato ter comprometido o comportamento e a personalidade de Tiradentes. Por esse motivo, seria possível admitir que o próprio Tiradentes tivesse feito menção à morte de Cristo dizendo que Nosso Senhor também morrera nu por seus pecados, quando recusou-se a vestir a roupa por baixo da alva.¹⁵ O beijo nos pés do carrasco, outra referência clara ao perdão de Cristo aos seus algozes, e a marcha para fora em solilóquios com o crucifixo que

¹³ Joaquim Norberto de Souza Silva, chefe de seção da Secretaria do Estado do Império e vice-presidente do Instituto Histórico, revelou importantes documentos — os *Autos da Devassa*, até então desconhecidos, em sua obra *História da Conjuração Mineira* de 1873 —, tomando parte nas discussões em torno do mito de Tiradentes.

¹⁴ SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

¹⁵ CARVALHO, *op. cit.*, p. 63.

os frades lhe tinham colocado entre as mãos atadas, também seriam vistos como parte do universo simbólico do catolicismo, qual Tiradentes teria tomado para si.¹⁶

Outra evidência dessa aproximação aos códigos do cristianismo seria o pintor positivista Décio Villares (1851 - 1931), que durante o desfile que passou a fazer parte das comemorações do 21 de abril, dia declarado como feriado nacional em 1890, teria distribuído uma litogravura que representava o busto de Tiradentes com a corda no pescoço, ornado com a palma do martírio e os louros da vitória (**Figura 12**). A imagem idealizada de Tiradentes fora representada com barba e cabelos longos, ar sereno e olhar no infinito. Ora, não existia nenhum retrato de Tiradentes elaborado por alguém que o tivesse conhecido pessoalmente. Destarte, o que predominaria, quando Décio Villares produziu sua versão na obra, seria sua contestação à descrição retirada do livro de Joaquim Norberto, quando baseando-se na declaração de Alvarenga Peixoto, descrevera Tiradentes como "feio e espantado". Mais tarde, em 1928, Villares voltaria a retratar o inconfidente numa nova representação que seria o desenvolvimento da primeira, ou melhor, uma maior estilização da figura com cabelos e barba menos revoltos (**Figura 13**). A



Figuras 12 e 13 — Tiradentes, litografia, Décio Villares, acervo da Igreja Positivista do Brasil, Rio de Janeiro. / Tiradentes, óleo, Décio Villares, Museu Mariano Procópio, Minas Gerais. Em ambas as obras é possível notar a estilização de Tiradentes para aproximá-lo a figura de Cristo. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.



Figura 14 — Obra *O Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo, também estabelece uma relação de proximidade entre a figura de Tiradentes e Cristo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. FONTE: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 98.

antes percorreria também serviria ao simbolismo da sementeira do sangue do mártir. O patriota viria enfim a se tornar místico, isto é, assumindo explicitamente sua postura como mártir e identificando-se abertamente a imagem de Cristo. Tiradentes teria se transformado enfim no herói republicano.

A substituição do cívico pelo âmbito do religioso terminou por prevalecer também quanto a imagem alegórica da República. Com a queda do Império, a apropriação da imagem feminina, da simbologia cívica francesa, deveria fazer frente ao Antigo Regime de modo a enaltecer não apenas os ideais libertários e patrióticos da Revolução, mas ainda os valores positivistas. Para eles a mulher era o símbolo ideal de organização da pátria, ou seja, quem melhor representaria a base para a convivência social em uma sociedade sem a figura de Deus. O repúdio ao

partir das revelações de Norberto e, talvez, da própria tradição oral, as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmo as exaltações políticas, passariam a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e a aproximá-lo da figura de Cristo.¹⁷

Além do óbvio apelo à tradição cristã do povo, que facilitaria a transmissão da imagem de um Cristo cívico, o cerimonial do enforcamento, o cadafalso, a força erguida a altura incomum, os soldados ao redor, a multidão de espectadores — todos esses elementos contribuiriam para aproximar os dois eventos e as duas figuras, a crucificação e o enforcamento, Cristo e Tiradentes. O esquiteamento posterior, o sangue derramado, a distribuição das partes pelos caminhos que

¹⁷ A simbologia cristã também ressurgiu em várias outras obras de arte da época como no quadro *Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo; e em *Tiradentes Esquiteado* de Pedro Américo, que se encontra no Museu Mariano Procópio, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais.

patriarcalismo do Imperador Dom Pedro II, que teria apontado uma dificuldade em aceitar uma sucessora feminina no trono, também seria um fator que contribuiria para a representação da República como mulher. Todavia, haveria um sentimento muito mais profundo de associação identitária com a simbologia feminina, incorporado à sociedade brasileira muito antes, desde a chegada das primeiras expedições vindas de Portugal. Seria a figura da Virgem-Mãe, poderosa e intercessora infalível, Maria, a compadecida. No final do século XVIII a mariolatria católica ainda era um impedimento real aos republicanos, que embora apoiassem o uso da representação feminina para a humanidade, se esforçariam em substituir a imagem da Virgem Maria pela imagem de Clotilde de Vaux — famosa musa inspiradora de Auguste Comte e uma das representações figurativas da alegoria homologamente ao modelo clássico de Palas Atena.¹⁸ A separação da Igreja e Estado efetivada pela república geraria forte revolta entre a população, como ocorreu no caso do confronto da Guerra de Canudos. Portanto, o uso de um símbolo católico pela República poderia fazer parecer profanação.



Figura 15 - Milhares de devotos para a festa e romaria em homenagem à Padroeira do Brasil e do município de Sergipe, Nossa Senhora da Aparecida: cerca de cem mil fiéis peregrinam pela rota do sertão. FONTE: <http://www.missaoaparecida.com/2015/10/romaria-de-nossa-senhora-aparecida-se.html>. Acesso em: 18/09/2016

¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

Em todo caso, ainda que evitassem acirrar os ânimos com o povo, os republicanos não seriam capazes de conter a vontade da população sobre a figura feminina símbolo da pátria. Tanto na França do Segundo Império quanto no Brasil da Primeira República a figura de Maria teria sido empregada como arma antirrepublicana. Deliberadamente os bispos se esforçaram para incentivar o culto mariano, sobretudo por meio de Nossa Senhora da Aparecida. No início do século XX começaram as romarias oficiais, e em 8 de setembro de 1904, Nossa Senhora da Aparecida foi coroada rainha do Brasil: dia seguinte à comemoração da independência, uma designação monárquica. Sem conseguir mais conter o acirramento entre a Igreja e o Novo Regime pela representação da nação, em 1930, o papa Pio IX declararia Nossa Senhora Aparecida padroeira do Brasil. No ano seguinte, D. Sebastião Leme, perante uma multidão congregada no Rio de Janeiro, a consagraria rainha e padroeira do país. Ainda que a representação de N. S. Aparecida fosse problemática, ela sem dúvida superaria qualquer outra figura feminina, ou mesmo todos os símbolos cívicos. Pois, além de possuir raízes na profunda tradição católica e mariana, apresentaria a vantagem adicional de ser brasileira e negra, o que viria impor uma distância significativa à representação francesa e branca de Clotilde de Vaux. Enfim, a batalha pela alegoria feminina terminaria na derrota republicana perante a política de dominação católica. O programa de infestação de impressos gráficos religiosos implementado pelas missões dos jesuítas nas Américas durante o período da Contrarreforma teria, em outras palavras, se comprovado mais eficaz no sentido de povoar o imaginário de uma sociedade. Tal como foi o caso da Virgem do Guadalupe no México, Nossa Senhora Aparecida se tornaria parte da matriz cultural tradicional do catolicismo brasileiro, atestando seus milagres e trazendo conforto para a vida de milhões.

Para os positivistas republicanos o Brasil era um território aberto a grandes transformações. Consideravam-se em posição privilegiada para apressar a marcha da história, daí porque se lançariam a doutrinação política com demasiada convicção. Assim, enquanto esta ação viesse a se basear no âmbito do convencimento ideológico, empregariam o uso dos símbolos e das imagens. Em primeira instância, a palavra escrita e falada — qual fariam uso abundante em livros, jornais, publicações da Igreja, conferências públicas —, seria a arma principal de convencimento dos setores sociais médios. Em paralelo empregariam

também as imagens impressas com suas simbologias culturais, tendo em vista dois públicos estratégicos: as mulheres e os proletários, que por conta da baixa escolaridade seriam menos afetos à palavra escrita.¹⁹ Caso a propaganda não fosse capaz de convencê-los da verdade de sua doutrina, todo esforço dos positivistas na proclamação da República cairia no vazio. Daí porque se envolveriam com afinco na batalha pelos corações e mentes dos cidadãos por meio dos símbolos e das imagens: na luta pelos monumentos, pelo mito de Tiradentes e pela figura feminina. Sobre suas convicções, os republicanos acreditariam que o papel de protagonista político caberia às classes educadas, daí porque fariam com que sua influência maior fosse exercida sobre as elites. Nos casos em que sua ação política iria de encontro às tradições populares, seu único mérito seria o de ter contribuído de maneira substantiva para a construção do pouco que subsistiu do imaginário republicano até hoje.

Que por mais não fosse, tirando uma ou outra imagem isolada, como no caso do próprio personagem do Saci, as correntes republicanas não foram capazes de concretizar a reprodução de um imaginário popular republicano tão significativo quanto a ideologia religiosa do catolicismo. Nos aspectos em que foram bem sucedidos, na maior parte de vezes, o motivo seria em razão dos compromissos com a tradição imperial ou com os valores religiosos do catolicismo. O esforço despendido não teria sido suficiente para romper com a barreira criada pela ausência de envolvimento popular na implantação do novo regime. Boa parte da simbologia republicana seria esquecida, como aconteceria particularmente com a alegoria feminina, por falta de participação na vivência coletiva, e principalmente, por falta de uma política de propaganda superior à anterior. Desse modo, a falta de imagens para a materialização de uma identidade republicana e a persistente emergência de ideais conflitantes corroborariam para compreender o êxito da figura do herói personificado em Tiradentes. Com barba ou sem barba, o que importaria seria a disputa pela sua imagem. Junto a sua figura, apesar dos desafios que surgiriam com as novas correntes religiosas, talvez fosse ainda a imagem da N. S. Aparecida a que melhor conseguiria oferecer um sentido de comunhão nacional às grandes massas da sociedade. Um sentido que na ausência de um

¹⁹ *Ibid.*, p. 140

civismo republicano, apenas poderia existir fora do domínio da política republicana.

3.2.

Ideologia cristã e a instrumentalização das imagens

Nessa etapa da nossa pesquisa ensejamos explicar em que medida as imagens serviram para assegurar uma forma de pensamento político na transição da ideologia religiosa cristã para outros sistemas de ideias referentes a outros interesses, mas ainda com os mesmos fins de domínio político. Sendo assim, gostaríamos de enfatizar que estamos empregando o termo ideologia tal como foi empregado por Marx²⁰ e que pode ser compreendido como um conjunto de proposições elaborado por uma classe social, sendo que aqui estamos nos referindo aos católicos, uma expressão ideológica dominante que iniciou-se representando homens e mulheres humildes do final da Antiguidade Clássica, mas que foi apropriada ainda no Império Romano por uma elite de patrícios escravocratas e continuou nessa modalidade durante toda Idade Média. Isto posto, e a partir das bases materiais de sua existência, essa ideologia existe com a finalidade de projetar os interesses de uma classe para o coletivo geral da sociedade. Não seria, portanto, apenas uma forma de pensamento que se reproduziria de modo endógeno, por si mesma e por conta de uma questão apenas conceitual, mas trata-se da concretização de uma forma de pensamento falseada com uma intencionalidade particular. Essa falsa consciência, por sua vez, constituiria uma visão de mundo hegemônica que serviria para a manutenção de uma ordem social, de modo a naturalizar os mecanismos de controle — como no caso das imagens — em razão dos interesses próprios de uma classe ou grupo social dominante. Em nossa percepção e em nossa avaliação da realidade seríamos induzidos a manter inadvertidamente uma atitude contemplativa sobre a ordenação das coisas do nosso mundo. A ideologia não reconheceria seu condicionalismo a partir dos processos histórico-sociais, mas seria assimilada com

²⁰ MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. *A ideologia alemã*: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo, 2007.

autonomia em face dos mesmos. Isto é, embora pudesse sugerir uma existência de forma autônoma ou natural, ela seria na verdade um pensamento construído de modo artificial.

Para que possamos pensar a religião cristã como uma ideologia dentre tantas outras formas de pensar é preciso admitir que antes de uma ação de devoção ou crença na existência de um poder ou princípio superior ou sobrenatural, ela serve muito bem, por exemplo, para a legitimação ou justificativa ou explicação de conflitos e guerras. Apenas em torno do cristianismo como religião, poderíamos mencionar as Cruzadas, as Guerras Religiosas Francesas, a Guerra dos Trinta Anos, Rebelião Taiping na China, conflitos entre a República da Irlanda e Irlanda do Norte, entre muitos outros e todas essas ações de guerra tiveram como justificativa a vontade de deus. No conflito bélico da guerra civil espanhola, republicanos e anarquistas literalmente executaram estátuas de Cristo em vista de seu simbolismo junto à causa inimiga. Nesse caso, poderíamos dizer que em tempos de conflito extremo, a identidade política de um grupo, incluiria a identidade religiosa, em que se opor a uma significaria confrontar a outra.²¹ Mas poderiam também ser expressão ou meio de consagração do imaginário popular na intenção de sobrepujar uma cultura dominante a uma outra e, para o que nos interessa aqui nesse trabalho, na legitimação do poder de permanência e autonomia das próprias imagens. Destarte, ensejamos comentar sobre os processos de articulação das forças políticas não necessariamente partidárias que compreendem a estrutura do campo político, de modo a assegurar uma ideologia determinada objetivamente e localizada em um espaço e um tempo histórico específico a partir da instrumentalização das imagens.

Em função de uma perspectiva teórica que considera a posição dos indivíduos na estrutura social e que suas consciências sociais corresponderiam a um jogo de poder político para a disseminação de uma religião como uma espécie de capital de autoridade religiosa²², poderíamos dizer que a ação e os efeitos aplicados pelas imagens seriam estrategicamente articulados. Isto é, na medida em que as elites

²¹ BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, p. 51.

²² Nos referimos a constituição de um capital simbólico que soube empregar toda uma herança histórica e cultural oriunda das práticas e relações ao longo de um longo período histórico e que acabaram sendo naturalizadas.

dominantes souberam tirar proveito político e participar ativamente das vivências coletivas e de identificar uma oportunidade de ocupar espaços por conta da falta de uma política de propaganda tão superior quanto àquela que vigorava na época anterior. A partir de diferentes instâncias de legitimação, instituições ou indivíduos, propriamente, que ocupariam posições mais elevadas na estrutura social, seria possível lançar mão do capital cultural na concorrência pelo monopólio da gestão dos bens de salvação e do exército legítimo do poder ideológico enquanto poder de modificar em bases duradouras as práticas e representações materiais da população. Tal como aqui no Brasil do final do século XIX, onde os jacobinos e os positivistas romperiam com o círculo restrito das elites de modo a operar na construção do imaginário social da República, ou ainda, como os Ibéricos ao dominarem as Américas, por intermédio de uma cultura visual já antes conhecida, as instâncias dominantes seriam capazes de ajustar uma sociedade aos princípios de uma visão política de mundo social. A manutenção da ordem simbólica contribuiria diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão simbólica da ordem simbólica apenas conseguiria afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política tão mais bem articulada quanto a anterior.

Nesse caso, desde antes do Concílio de Nicéia II, pois trata-se de uma política e não de uma comparação anacrônica de diferentes períodos históricos, o cristianismo esteve predisposto a assumir sua função ideológica, ou melhor, sua função como prática política, e tornar absoluto o relativismo pelo intermédio da legitimação de arbitrário cultural, camuflado como sendo natural, tal como ocorre frequentemente. Essa função apenas poderia ocorrer na medida em que supriria a função lógica consistente em reforçar o poder simbólico material mobilizado por uma determinada irmandade, confraria ou comunidade eclesiástica. Ou seja, com o apoio das imagens seria possível legitimar tudo aquilo que estes mesmos grupos definiriam socialmente. Em outras palavras, o cristianismo permitiria a legitimação de todas as propriedades características de seus hábitos singulares — incluindo a simbologia própria de sua cultura visual —, propriedades arbitrárias que, por sua vez, se encontrariam objetivamente associadas a um grupo social, superior na hierarquia da estrutura social, com a aparência de que tudo isso sempre existira, que era alguma coisa absolutamente natural e que se explicavam

como sendo a vontade de deus. Assim, a legitimação de suas propriedades características produziria um efeito mais duradouro de consagração como sacralização, isto é, pela naturalização e perpetuação de seus dogmas, e consequentemente de seu repertório sensível particular.

Nos países colonizados pela cultura ibérica, a tradição do catolicismo viria enfim exercer seus efeitos de consagração sobre suas modalidades. Através de sanções santificantes, converteria em limites legais os limites e as barreiras políticas e econômicas efetivas e, em particular, contribuiria para a manipulação simbólica das aspirações que tendem a assegurar o ajustamento das esperanças vividas às oportunidades objetivas. A ideologia religiosa seria capaz de inculcar – e aqui no sentido de violência simbólica, tal como Bourdieu defendia — um sistema de práticas e de representações consagradas cuja estrutura contribuiria para o reforço simbólico de suas sanções aos limites e às barreiras impostas pelas condições materiais de existência. Por intermédio deste simbolismo sagrado juntamente com o panteão dos santos, se reafirmaria nas imagens. Isto é, na ontologia do sentido comunicacional consagrado na Idade Média, no apelo do uso político das imagens.

Um breve exemplo: no Rio de Janeiro do século XIX, um pouco antes da República extinguir as execuções por força em praça pública, uma tradição cristã afirmava que, caso o divino intercedesse pela vida de um sentenciado durante sua execução, a execução seria interrompida. Assim, caso a corda arrebentasse ou o caso o padecente se desprendesse da corda e caísse no chão ainda vivo e fosse imediatamente coberto com a bandeira da Misericórdia, ele teria sua vida salva, eximindo-se ao



Figura 16 — Estandarte da Misericórdia, Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso. FONTE: cliché do autor.

suplício. O poder da simbologia da bandeira da Irmandade da Misericórdia, parte do repertório cultural sensível da ideologia cristã, assim como os impressos dos santinhos hoje, era capaz de interceder em favor dos mais necessitados. Esse privilégio não se baseava em nenhum texto legal, muito embora corresse pela população como certo e fosse geralmente acatado pela grande maioria.²³ Isto é, as massas populares respeitavam a tradição religiosa com afinco, e junto a ela o poder que as imagens religiosas possuíam. Ademais, embora praticamente a totalidade dos sentenciados não pudessem escapar da força, a bandeira da Misericórdia, antes de mais nada, servia para conceder alívio e conforto ao condenado antes da execução da sentença. Do mesmo modo, tal como as *tavolettas* na Itália entre os séculos XIV e XVII, essas imagens produziriam um efeito de consolação muito maior do que qualquer palavra ou ação humana diante da morte iminente.²⁴

Com efeito, o sistema de práticas arbitrado para as representações visuais seria exercido necessariamente enquanto imposição problemática e que constituiria de fato a mediação mais dissimulada pela qual se exercia o efeito de consagração. No caso brasileiro, assim como boa parte dos países da América Latina, depois de todos os processos políticos de inculcação em que esteve envolvida a simbologia católica desde o período colonização, as imagens religiosas cumpriam sua função social desempenhando o papel de assegurar a fé em um bem maior, além de justificar para as camadas populares suas próprias condições de existência. Os leigos, pessoas mais humildes, não esperariam da religião apenas justificativas capazes de livrá-los das angústias existenciais. Estes contariam com ela para que lhes fornecesse o motivo de sua existência em uma posição social determinada,

²³ Em 1837, tendo sido colocado o estandarte da misericórdia sobre o condenado Joaquim da Silva depois de arrebentar a corda, o juiz que presidia ao ato mandou arrancar o condenado aos Irmãos da Irmandade, que já o haviam recolhido, e enforcá-lo de novo com uma outra corda. Ocorreu um grande conflito e a tropa teve que intervir para conter o povo que invadiu o quadrado com o intuito de apoiar a Misericórdia. "Trocou-se muita pancadaria; houve correrias e chilikues; mas o pobre Joaquim da Silva foi enforcado. Depois de azêda troca de ofícios entre a Irmandade e a Regência, ficaram os Irmãos da Misericórdia proibidos de, como até então lhes fôra facultado, penetrar no quadrado com as autoridades." COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 344.

²⁴ As *tavolettas* eram pequenos objetos em madeira, pintados dos dois lados com os temas religiosos da Paixão de Cristo de um lado e do outro o martírio que teria a ver com a relevância da punição concedida ao condenado. Essas imagens serviriam para consolar o prisioneiro durante a noite antes de sua execução na manhã seguinte. Nesse dia, dois membros da irmandade iriam segurar essas imagens diante do rosto do sentenciado durante todo o percurso até o local da execução. FEEDBERG, David. *The Power of Images*. Chicago: Chicago Press, 1991, p. 6.

isto é, de existirem como de fato existiam, com todas as propriedades que lhes eram inerentes.²⁵

Uma ideologia dominante tem por função primeira a necessidade de legitimação das propriedades materiais ou simbólicas associadas a um tipo determinado de condições de existência e de posicionamento na estrutura social. Logo, dependendo, portanto, diretamente dessa posição, a mensagem que viria a satisfazer o interesse de um grupo social determinado, e de exercer sobre ele o efeito propriamente simbólico de mobilização, seria aquela que melhor estivesse de acordo com os interesses particulares dos dominantes. Daí, utilizariam o melhor referencial, ou seja, aquele que produziria os efeitos mais profundos em nível de comunicação visual, de modo a fornecer um sistema de justificação das propriedades que estivessem associadas a este mesmo grupo social.²⁶ O imaginário popular dos grupos sociais pertencentes às sociedades republicanas dos países latino-americanos já havia sido moldado. As imagens agora

simbolizavam questões de identidade em tal extensão que se tornavam objetos de ações simbólicas, podendo ser instrumentalizadas de acordo com a ideologia que se pretendia aliar-se.

Durante a campanha eleitoral de 1972 na Argentina, por exemplo, um pôster de propaganda apresentava a Virgem da Misericórdia nas feições de Evita Perón, a falecida esposa do antigo presidente. Os peronistas estariam projetando a candidata como uma espécie de ídolo para as massas populares. Junto à imagem havia uma prece anexada que aludia ao culto da *Virgem del Amparo*:



Figura 17 — Buenos Aires, Virgem do Amparo. Comício de campanha eleitoral peronista em 1972. FONTE: Francisco Vera (foto), *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Hans Belting. Rio de Janeiro, 2010.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Introdução, Organização e Seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 48.

²⁶ As funções sociais desempenhadas pela religião em favor de um grupo ou de uma classe, diferenciam-se necessariamente de acordo com a posição que esse grupo ou classe ocupa na estrutura das relações sociais. *Ibid.*, p.50



Figura 18 — Imagem frente e verso de um impresso de santinho religioso carimbado com o nome do candidato político, Rio de Janeiro. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite.

"protegei-nos (*Amparános*), das alturas".²⁷ Os sistemas de práticas e de representações religiosas tenderiam a impor aos dominados um reconhecimento da legitimidade da dominação fundada no desconhecimento do arbitrário da dominação e dos modos de expressão simbólicos da dominação. Dessa maneira, viria a contribuir para o reforço simbólico da representação dominada do mundo político. Em outras palavras, trata-se de reforçar simbolicamente a propensão para medir as esperanças pelas possibilidades inscritas nestas condições de existência, por intermédio de técnicas de manipulação simbólica.

Em outro exemplo de hibridação do material propagandístico religioso no Rio de Janeiro também encontraríamos santinhos católicos que atenderiam a propaganda eleitoral (**Figura 18**). Isto é, os políticos durante o período de candidatura faziam campanha em torno das paróquias, distribuindo santinhos religiosos com seu nome carimbado, assim como cédulas monetárias de menor circulação, tal como fez Getúlio Vargas (**Figura 19**). Em outro caso, também na cidade do Rio de Janeiro, encontraríamos imagens que ilustrariam o uso dos impressos religiosos sob a dimensão comercial. Como, por exemplo, um impresso datado de 1928 que trazia a propaganda de produtos farmacêuticos para a cura de sífilis e a tuberculose. A propaganda dos dois produtos estava anexada no verso do mesmo exemplar de uma estampa religiosa que trazia a imagem de São Vicente de Paula

²⁷ Publicação da revista *Time* em 10 de setembro de 1973 (foto por Francisco Vera). A prece consta como "Ampáranos desde el cielo".

com a legenda: “Brinde do ‘Elixir da Nogueira’ — Viuva Silveira & filha — Rio de Janeiro” (*sic*) (Figura 20). Em outros impressos similares podemos encontrar também pinturas ou imagens de caráter erudito, como a de Santo Antônio de Pádua e São Cristóvão (Figura 21, 22), que acompanhavam remédios contra febre,



Figura 19 — Cédula com um carimbo de publicidade eleitoral de Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite.

malária, bÍlis, enfim, enfermidades de naturezas diversas. Tais exemplos ilustrariam um tipo de hibridação entre diferentes poderes, no qual a política propagandística da indústria farmacêutica se apoderaria da mesma política religiosa do catolicismo no emprego das imagens, outrora inculcada nas tradições da cultura local, e que aqui, mais uma vez, seria utilizada como uma ferramenta no que diz respeito ao controle da atenção pública.



Figura 20 — Impresso gráfico com a imagem de São Vicente de Paula na frente e com uma propaganda de remédio descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite.



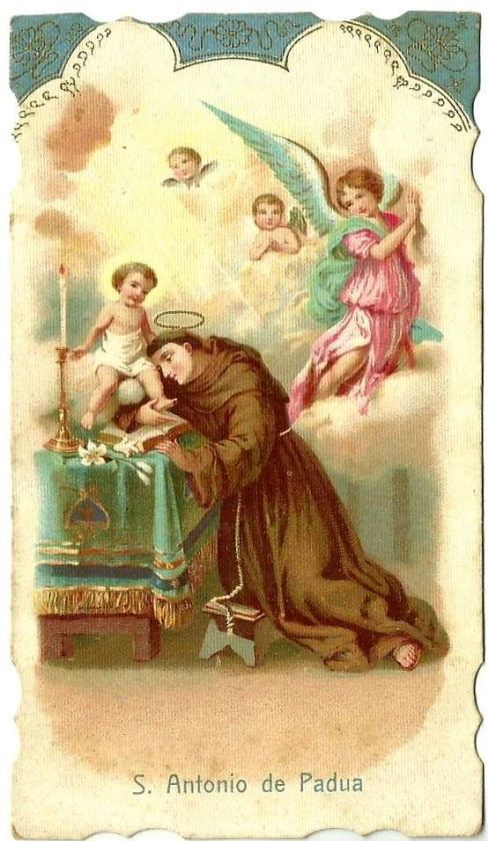
SÃO CRISTOVÃO
 Protetor dos Viajantes. Festa: 25 de julho.
 Mártir do século III. Viveu na Síria, e, tendo enorme força, foi denominado o "Hércules Cristão". Por penitência transportava peregrinos através de um rio perigoso.

Pílulas de Vida do Dr. Ross

Alívio seguro para os que sofrem de má digestão, biliosidade e prisão de ventre. Estas pequenas e famosas pílulas — são grandes para estimular o **estômago**, despertar o **fígado** e regularizar os **intestinos** — sem produzir dores nem cólicas.

Uma ou duas ao deitar trarão saúde e bom-estar

Figura 21 — Impresso gráfico com a imagem de São Cristóvão na parte da frente e com uma propaganda de remédio descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite.



Lembrança da vida
Arsiquinine Lemaître.

A ARSIQUININE LEMAITRE é o único remédio seguro contra: **paludismo, sezões, malária, febres de todas classes, anemia palustre, doenças do fígado e do baço**, assim como o alívio mas certo das **enxaquecas, nevralgias, gota e reumatismo, cansaço e falta de energia**.

A sua acção é segura e constante e o que mais surpreende é que contrariamente as outras preparações de quinino e febrifugos quem deixam o doente completamente abatido e anêmico, a ARSIQUININE LEMAITRE conserva e estimula o apetito aumentando assim as forças, a riqueza do sangue e o bemestar.

Tomando todos os dias antes das refeições uma dragea acha-se o indivíduo ao abrigo de quaisquer ataque de sezões e de febres.

Exijase o nome "ARSIQUININE de R. LEMAITRE", a marca das tres pílulas e em cada dragea a firma impresa de R. Lemaître.

A venda em todas as Pharmacias y Drogarias.
 Por grosso:
 BONETTI FRÈRES - 12 rue Vavin - PARIS.

Figura 22 — Impresso gráfico com a imagem de Santo Antonio de Pádua na parte da frente e com propaganda de produto farmacêutico descrita no verso. FONTE: Arquivo de Fernando da França Leite.

O material propagandístico impresso, nesse caso, deixava gradativamente de atender unicamente a uma ideologia política religiosa para servir também a outros interesses em outras esferas mais atinentes ao contexto histórico em que ele é produzido. Caso levássemos em conta sua transformação com o emprego de novos códigos visuais, poderíamos compreender um tipo de manobra que funciona como uma espécie de "plano de *marketing*", onde dependendo da sociedade e de sua cultura, a imagem religiosa impressa dotada de valores e significados serve para alavancar outras forças partidárias, não apenas a dimensão do culto religioso, mas também a dimensão econômica e política. Sobre o poder profilático atribuído ao material religioso em vista do seu uso através dos tempos, valeria lembrar que as funções religiosas reais compreenderiam as características mais óbvias e primárias dessas imagens. A religião a qual as imagens serviram por muitos séculos testemunharia não apenas às características iconográficas atemporais, mas ainda abarcaria as características iconográficas temporais e culturais que as localizaria em uma determinada sociedade a fim de enaltecer o real valor simbólico que uma imagem é capaz de carregar por gerações. Daí, porque chamaríamos atenção para o poder de permanência desse tipo de impresso na nossa cultura, e ainda, o seu poder comunicacional ou cognitivo e que legitimaria a permanência dos impressos materiais de uma forma geral.

Portanto, não se trata de modo nenhum de uma característica inata das imagens como “coisas em si”, possuindo uma condição objetiva que lhes garantiria uma essência ou natureza singular, mas a comprovação de que a verdade das imagens está nos olhos de quem as vê, sendo que não se trata de defender a dimensão subjetiva que Kant mencionava, mas a presença de uma cultura visual que é inculcada de modo intencional ou político, tornando-se aparentemente natural para as pessoas que as observam naquele período histórico.

O fato é que o imaginário social popular que se apresenta nas representações gráficas das imagens religiosas, invariavelmente precede a formulação conceitual, escapando à sua rigidez e aos seus constrangimentos. Exibiria potencialidades que, na origem, o discurso ortodoxo não conseguiria conceber, ou melhor, as imagens, dependendo da intenção de seus produtores, desencadeariam efeitos que escapariam constantemente àqueles que a empregavam para outros fins no princípio. Diante do caráter sagrado atrelado aos laços culturais, ano após ano, as

estampas religiosas produziriam milagres, e os milagres, no caminho reverso, consagrariam as estampas religiosas. Todavia, a cultura visual da imagem do catolicismo seria capaz de transcender sua potência para além de suas fronteiras religiosas, ao passo que confirmariam o sentido das imagens gráficas de uma forma geral. Isto é, as imagens que circulam a nossa volta despertariam ainda a aparência de ser aquilo que seria a imagem na acepção antiga, como portadora de um sentido que outrora lhe foi atribuído, e que hoje se permitiria a lei natural do mundo como uma verdade ontológica, podendo esta atender a uma ou mais ideologias.

A imagem nunca circulou de forma neutra, sem um propósito antes pensado, como se pudesse supor o real em si mesmo como uma verdade. Não teríamos clareza consciente, na maioria das vezes, de intuir suas motivações ideológicas. Isto porque nos faltam as distinções sobre o que é isso que é uma imagem e sobre aquilo que parece ser uma imagem. O nosso período histórico considera que a imagem, ela própria, se tornou um acontecimento. Produzimos imagens acreditando que ao elaborarmos os fatos sociais em nossas consciências, consideramos que eles se tornam realidade apenas enquanto imagens e, do mesmo modo, se instituem a favor da produção imagética. Seria impossível incriminar, seja quem for. Seja aquele que suscita a idolatria, seja aquele que abusa das imagens, ao passo que os produtores também se tornaram anônimos. Isto em parte, pois seguramente os produtores de imagens, os donos dos meios de comunicação — tal como no catolicismo foi a igreja ou com os positivistas ortodoxos durante a implantação do regime republicano —, possuem ainda hoje o domínio sobre os efeitos dos códigos e dos meios de disseminação do material visual. Apesar de que essa informação não ficaria tanto em evidência, pois nos dias de hoje a noção individualista instaurada de forma hegemônica, sugere que dentro das estruturas sociais cada indivíduo se comportaria a partir de sua própria ação individual com liberdade de escolha e nunca de forma coletiva como realmente é. Daí ver tal ou tal imagem é tido ou compreendido como uma opção individual e não uma forma controle político agenciado pelos produtores de imagens. De qualquer maneira apenas a nós mesmos é que acabamos dirigindo a censura da idolatria, pois já não seria possível encontrar ninguém que se

comportasse de maneira diferente, nem quem nos defendesse daqueles que as produzem.

Por outro lado, também seria falso afirmar que as imagens de outrora teriam simplesmente reproduzido o real e que este teria existido mesmo sem elas. Pelo contrário, se fossem observadas em sua história, elas participaram em tudo aquilo que em seu tempo se considerava real.²⁸ E essa participação consistiria a sua sugestão indispensável. A representação, nesse caso, viria a pressupor a existência do real, mas apenas traria a consciência quando o afirmasse e o tornasse descritível. Isso porque as criações ou até mesmo as construções imagéticas, que são elaboradas mentalmente, estariam relacionadas diretamente com a realidade do espaço, do mundo. W. J. T. Mitchell comentou em uma de suas obras mais conhecidas, *Iconology*²⁹, que caso pudéssemos aniquilar hipoteticamente a mente, isso que denominamos consciência humana, o mundo físico que tendemos a assumir como a realidade continuaria a existir normalmente, mas o mesmo não ocorreria caso essas duas ideias se invertessem. A mente humana conceberia a noção de imagem em relação a uma determinada realidade social, alocada num tempo histórico e num espaço específico. E caso não houvesse mais “mentes”, não existiriam mais imagens (mentais ou materiais). Assim, o “mundo” poderia não depender da consciência para existir, porém as imagens do mundo certamente dependeriam. Não haveria possibilidade de se perceber ou de conceber uma imagem, fosse ela mental ou gráfica, que não estivesse de acordo com a estrutura social na qual fomos criados, ou melhor, do modo como fomos educados a ver. Afinal, nós apenas conseguimos associar e visualizar imagens pelo fato de estarmos socialmente inseridos na cultura das imagens. Caso contrário, não veríamos nada, ou melhor, visualizaríamos outra coisa, algo que estivesse de acordo com os nossos princípios representacionais visuais.

Portanto, se considerássemos a visão como produto de um processo de acúmulo de experiência e aculturação, incluindo aí a experiência de fazer imagens, então o que estaríamos relacionando com a representação pictórica não seria um tipo de

²⁸ BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 22.

²⁹ MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, p. 17.

realidade neutra, mas um mundo prefixado em um sistema de representações visuais, que por sua vez, corresponderia a uma ou mais ideologias em específico. As representações e as condutas — sejam elas religiosas ou meramente políticas — que invocam uma mensagem original única e permanente, devem sua difusão no espaço social ao fato de que recebem significações e funções radicalmente distintas por parte dos diferentes grupos. Nem a unidade, falsa que fosse, da igreja católica no século XIII, conseguiu dissimular a existência de verdadeiros cismas ou heresias internos que lhes permitiam oferecer uma resposta única a interesses e exigências radicalmente distintos.³⁰ Em cada formação social e em cada época, toda a visão de mundo e todas as formas de representação visual material, dependem das condições sociais características dos diferentes grupos, na medida em que devem adaptar-se a estas condições — e às condições anteriores — para dar conta de sua produção. Esse trabalho argumenta em defesa de um relativismo mais rigoroso, que vai considerar o conhecimento como um produto social, uma questão de diálogo disso que os acadêmicos de hoje chamam de diferentes linguagens e nós preferimos denominar de interesses ideológicos, que promoveriam a imagem como modo de representação que, por sua vez, reafirmaria essas mesmas noções.

Da crítica à respeito da construção do mito sobre a imagem na história, compreendemos que ela tendeu a negar sua origem real e sua natureza de objeto fabricado para se afirmar como um artefato quase consubstancial a seu protótipo sagrado. Longe de uma neutralidade, é preciso afirmar a noção de que as imagens exercem um controle social sofisticado e, a partir de seu uso, em razão de uma política voltada para um posicionamento ideológico específico da cultura dominante de uma determinada época. Desse sofisticado controle ou censura sobre a configuração que determinam os códigos visuais que serão transmitidos, afirmamos que existem instâncias de legitimação política poderosas, voltadas para o mercado da circulação dos bens simbólicos e que em diferentes épocas estiveram em relação direta ao sistema social, orientado pelo modo de produção vigente. Assim, desde a queda da aristocracia, e da consolidação da democracia representativa e do Estado de direito no século XIX, a transformação das relações

³⁰ BOURDIEU, Pierre. *op. cit.*, p.52.

capitalistas sobre os modos de produção permitiu que o controle da dominação simbólica estivesse atrelado à censura econômica, na medida em que as instâncias de dominação precisaram da hegemonia econômica para se perpetuar.

Ao estabelecer uma associação dessa relação entre economia e política com o nosso tempo, sugerimos um viés que se localiza fora da vertente da filosofia tradicional do Campo Científico do Design, onde os processos cognitivos ou comunicacionais da imagem seriam explicados de outra maneira, como que em razão de propriedades sensoriais ou psicológicas individuais.³¹ Nossos esforços para este trabalho são, em parte, uma estratégia de desmascarar aquilo que os pares do Campo do Design ocultam ou ignoram. Nossa função é desvelar esses mecanismos ocultos dentro dos processos políticos e históricos. Identificar onde se desenvolveram, e ao fazê-lo, poder contribuir para tornar conhecida suas formas de controle ou ainda minimizar a violência simbólica que se exerce pelas imagens nas relações sociais e, em particular, nas relações de comunicação visual cumprida pelas instâncias de dominação, como no caso dos veículos de comunicação no nosso tempo. Estudando as ações do passado e dos dias de hoje, verificamos que os efeitos compreendidos pelos processos históricos da cultura visual apenas no âmbito da antropologia cristã do Ocidente, confirma-se a sua força de pregnância ainda no tempo presente. Destarte, os veículos comunicacionais que servem de suporte para as imagens, continuaram, em seus novos formatos tecnológicos, a exercer seu poder de monopólio sobre a formação dos corações e mentes.

³¹ "É no primeiro contato que se baseia grande parte de nosso julgamento de valor. O contato inicia-se, geralmente por meio de uma confrontação com a imagem, quando a solução visual traduz a mensagem a ser identificada e compreendida. A forma precede o conteúdo. Mesmo quando os dois ocorrem aparentemente ao mesmo tempo, a mensagem visual antecede a experimentação." LEITE, op. cit., p. 26.

4.

O poder simbólico das imagens e a manutenção do estado democrático

“Não podem representar a si mesmos; devem ser representados”.
Karl Marx, O dezoito de brumário de Luís Bonaparte, 1851-1852.

Atualmente, o campo científico onde se discute a questão das imagens, é bastante repartido e razoavelmente demarcado.¹ E pode-se dizer também que até recentemente as discussões que se inclinavam sobre a relação entre imagem e poder estiveram associadas à vertente filosófica tradicional, mas depois da virada linguística (*pictorial turn*)², pode-se dizer que o interesse acerca do potencial cognitivo da imagem, tal como em parte estamos empregando, foi reativado. Com efeito, a filosofia tradicional presente no meio universitário, seja no Brasil como no hemisfério norte, viveu sempre na convicção de que nada teria a aprender de filosófico com a política, pois tudo o que concerne à política pode ser mortal para a filosofia, enfim, no sentido em que uma nunca poderia depender da outra.³ O meio acadêmico, desde a Revolução Russa⁴, de um modo geral, passou a considerar que filosofia deveria ser neutra e a política o que ela é, uma ciência vinculada à história e às coisas concretas da vida dos homens. No Campo do

¹ Se tomarmos como exemplo o VI ENEIMAGEM, Encontro Internacional de Estudos da Imagem, que ocorrerá no mês de maio de 2017, na cidade de Londrina, pode-se verificar a dificuldade dos pesquisadores em situar um lugar para os estudos da imagem. Se não consideramos as inúmeras fronteiras cambiantes, nesse encontro existem treze eixos temáticos previstos para apresentação de trabalhos: Arte; Cultura Digital; Debates Teóricos; Imagem e Educação; Paisagem, Espaço e Construção; Gênero, Corpo e Sexualidades; Imaginários Sociais; Cinema e Linguagem Audiovisual; Patrimônio Cultural; Política; Publicidade, Moda e Comportamento; Religiões e Religiosidades; Humor e Imagem.

² O termo *Pictorial turn* foi cunhado por W.J.T. Mitchell em 1986. Ver MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 15.

³ ALTHUSSER, Louis. *Lenine e a Filosofia*. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1974, p. 18.

⁴ Nos referimos aqui a um período histórico que coincide, de modo geral, com a criação do primeiro país que estabeleceu regime político com coordenadas políticas explícitas da ideologia marxista de modo institucional, tal como a Revolução Francesa foi um marco histórico de institucionalização do regime republicano.

Design não foi diferente. Estudos e debates acerca da imagem e seus efeitos estiveram tradicionalmente concentrados de maneira hierarquizante e fixa pela história da arte ou estética, ao passo que algumas ciências passaram a ser mais flexíveis em comparação a elas⁵, como no caso da História Visual ou da Cultura Visual. Em nosso modo de ver, isso aconteceu, pois os cortes e seguimentos disciplinares costumam, por muitas das vezes, fundamentar-se menos em critérios epistemológicos e mais por critérios corporativos e administrativos das disciplinas que reivindicam para si os estudos das imagens, ou seja, motivos políticos. Todavia, verifica-se que nada muda o fato de que os fenômenos que envolvem a presença da imagem, pudessem ser estudados ou compreendidos diferentemente do modo tradicional como era tratado. Isto é, ainda que não déssemos a devida atenção à história da cultura visual, ao modo crítico como ela se desenvolve, poderíamos afirmar que nos dias de hoje, a veiculação das informações mais expressivas no cotidiano de contingente significativo da população, se traduz por meio das imagens, mas principalmente pelo poder que as imagens obtiveram ao longo do seu uso político na história do Ocidente. No momento em que as imagens passaram a infestar os meios urbanos, a realidade visual tal como nos é apresentada, veio a se configurar como um todo caótico e confuso, encoberto por instâncias e mecanismos de controle muito mais sofisticados do que em outras épocas, voltados mais uma vez para as grandes massas da população.

Para nos aproximarmos teoricamente disso que poderíamos chamar de potencial cognitivo de uma imagem, o modo como Mitchell propôs, ou isso que ela pode nos levar a saber tendo como base ela mesma, esse trabalho se inclina em uma abordagem com indagações que analisam a maneira como as imagens têm sido exploradas pelas instituições católicas na tradição do Ocidente, e que a partir da Revolução Industrial, quando passaram a se ater a novos propósitos de orientação política ou ideológica. Nesse sentido, acreditamos que seria possível comparar o uso da mídia visual como arma política na polêmica religiosa que tanto fez para redefinir os primórdios do catolicismo moderno — seja na base da história da cultura visual da antropologia cristã no século VIII, com o Concílio de Nicéia II,

⁵ GALLAO, Karl Georges. *A fronteira do design como seu território: inquietações acerca do uso de uma ciência fracionada*. Revista Tamanduá — Design, Arte e Representação Social, v. 01, 2014, p. 01-13.

ou mais tarde, no século XVI com o Concílio de Trento —, reafirmando a importância das imagens como objeto sagrado. Ainda assim, apesar do cristianismo ter perdido boa parte de seu prestígio e poder ao longo do tempo, o fato de as imagens, deixarem de ser assimiladas de uma maneira, para depois, serem apropriadas de outra, nos mostra claramente a existência de uma relação intrínseca entre o seu uso e a produção de sentido, em meio ao contexto social e, indissociavelmente, ao seu contexto político. Portanto, para esse capítulo nos esforçamos para analisar a conjuntura política que circunscreve ou que está subjacente ao nosso objeto de estudo hoje, com atenção ao modo de produção vigente do mundo globalizado, o capitalismo tardio.⁶

Julgamos também que nossa análise das imagens deveria partir necessariamente da organização das formas de trabalho, ou melhor, por razões ideológicas, pensamos na exploração do trabalho assalariado, na medida em que entendemos que ele controla a configuração de todos nossos hábitos e comportamentos mais comuns, incluindo-se aí, a maneira como nos relacionamos diretamente com as imagens. Pensamos que todo o aparato que compõe os mecanismos de controle que atendem a ideologia dominante de uma determinada época, tende a gerar uma dificuldade em desvelar o sentido atribuído às imagens enquanto ferramenta na reprodução de uma realidade sustentada pelas práticas sociais das categorias que operam com produção e circulação das imagens, tal como os profissionais que atuam no Campo do Design, particularmente aqueles que trabalham com comunicação visual, na dinâmica dos movimentos sociais. Assim sendo, perguntamo-nos basicamente como se estabeleceriam as relações de poder por detrás do denominado “uso descompromissado” ou “neutro” e do sentido simbólico atribuído às imagens no momento atual?

⁶ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Loyola, 2010, *passim*.

4.1.

Negação do olhar e o poder invisível

Uma das características mais marcantes que podemos observar a partir dos estudos realizados pela história da cultura visual seria que esses estudos permitiram a revelação da tendência crescente de vermos os *designers* acreditarem que há um sentido fixo nas imagens. Que possuem objetivamente os fundamentos que por eles mesmos produzem um sentido visual inequívoco, isto é, acreditam por exemplo, existir em numa fotografia ou ainda, em imagens estáticas que quando agrupadas de forma sucessiva e que geram a ilusão de movimento, tal como acontece no cinema, uma competência para produzir uma significação e que esta seria universal e válida desde a noite dos tempos. Atualmente, contudo, verificamos que as imagens continuam a ser fabricadas de modo a produzir efeitos comunicacionais capazes de interferir diretamente sobre a percepção do real, daí a crença de que haveria uma articulação informacional entre as imagens que os indivíduos possuem dos acontecimentos do nosso mundo e os próprios acontecimentos. Assim, tal como na antiga ordem visual — em que os países ibéricos fizeram uso da política de imagens para transformar a maneira como os indígenas compreendiam a própria realidade —, afirmamos sem assombro que as imagens publicitárias hoje são capazes de transformar uma cultura e a forma de interação da sociedade diante das próprias imagens.



Figura 23 — Um pequeno exemplo da infestação de imagens publicitárias nos dias de hoje. Publicidade em *outdoors* na Marginal Tietê em 2006. São Paulo, Brasil. FONTE: Antônio Gaudério/Folhapress.

Nas sociedades industrializadas do novo milênio, o imaginário social está saturado de imagens produzidas por *designers* ou projetadas de acordo com isso que os *designers* nomeiam metodologia projetual. Um processo que os *designers* acreditam poder ser controlado e capaz de produzir imagens com esse ou aquele sentido. Ouvimos dizer cada vez mais frequentemente⁷ que a palavra escrita foi substituída pela imagem e pelo audiovisual, e isso poderia vir a se tornar um problema, quando estamos correndo o risco de vivenciar o desaparecimento do princípio burguês da liberdade, juntamente com a nossa capacidade intelectual de refletir e imaginar, tal como foi advertido em palestra por Mario Vargas Llosa. É curioso observar um intelectual latino americano, ideologicamente comprometido com um pensamento que poderíamos chamar de direita ou reacionário, afirmar que estamos nos encaminhando para o “pesadelo de Orwell, de uma sociedade transformada em robôs, onde tudo é organizado por poderes invisíveis”⁸, mas não conforme o pesadelo stalinista se avizinhava ser. Para Llosa haveríamos, enfim, de pensar se já não estaríamos em um processo aprofundado de retrocesso para a barbárie, causado exatamente pela riqueza da sociedade industrial capitalista.

Verifica-se que em um mundo manipulado a partir dos poderes midiáticos, coadunados com grandes instituições corporativas legais, ou melhor, de acordo com o que chamamos de legal, embora as empresas não sejam propriamente legítimas, ou apenas que as conseguiram se legalizar para que pudessem funcionar tal como desejavam e que teriam a tecnologia a serviço de seus interesses particulares. Sendo assim, apesar das novas tecnologias de produção e circulação de imagens nos trazerem coisas muito positivas, tal como a facilitação do acesso à cultura, por exemplo, verifica-se que o modo como elas são usadas e desenvolvidas, estão muito mais direcionadas ao contrário do que prometiam fazer e, em razão da ideologia comercial dominante, transformando qualquer evento cultural em um pretexto para trocas comerciais. Assim, ao lado de uma eventual democratização das informações, esse acesso à cultura se cumpre marcadamente restrito aos benefícios comerciais de uma ínfima parcela da população mundial e não democraticamente como somos levados a pensar. Ou

⁷ MITCHELL, W. T. J. *What do pictures Want?* Chicago: Chicago University Press, 1994.

⁸ Como palestrante, o escritor Mario Vargas Llosa falou sobre os temas jornalismo e idioma em diálogo aberto com Antonio Caño, diretor do EL PAÍS, durante o *I Fórum Internacional do Espanhol 2.0*, realizado na Ifema em abril de 2015, em Madri: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/25cultura/1429993831_752077.html. Acesso em: 02/05/2015.

seja, aqueles que já possuem poder aquisitivo para adquirir parte dos produtos que empregam essas novas tecnologias, posto que elas também são de produção restrita, têm acesso aos seus benefícios. Evidentemente que não estamos nos referindo a essa ínfima parcela de pessoas que mencionamos mais acima, mas a um grupo que não faz parte dela, mas que curiosamente aspira pertencer a ela. Ambicionam essa posição, pois se percebem dominadas e subsumidas aos poderes dos outros.

Enfim, o que estamos tentando trazer para discussão sobre as imagens é que, se consideramos o conjunto da maioria da população mundial, verificamos que em relação ao uso das tecnologias de produção e circulação das imagens, não é bem assim que as coisas acontecem. Estamos afirmando que existe uma dependência do capital financeiro e do poder econômico para usufruir dessas imagens. É um fato histórico concreto que somente um indivíduo abastado, seja da Europa, da África ou das Américas (Norte e Latina), por exemplo, pode ter acesso aos bens de consumo tecnológicos, sejam eles destinados para a cultura ou não. Mas a mídia apregoa que quase todas as pessoas podem ter acesso aos bens simbólicos desse tipo de indústria — a indústria cultural —, que por sua vez possuindo esses meios, podem possuir “imaginário social”, pois há uma correspondência entre conhecimento e visão de mundo. Contudo a denominada visão particular é aquela que pertence aos que têm poder de acesso e assim se contrapõem aos que possuem aquilo que nós chamamos de visão coletiva. Bourdieu diria que possuir uma visão particular se trata na verdade de possuir o poder de transitar no universo simbólico erudito e de suas relações com aqueles que lutam para tomar o seu lugar. Mas é claro que para ocupar o lugar onde a visão particular ou erudita é exercida, é preciso ser detentor de capital financeiro para tal, aliás, muitas vezes um é o corolário natural do outro. De qualquer modo quase todas as pessoas pensam que podem possuir *e-fones* e acesso a todas as informações que essas plataformas midiáticas podem oferecer, por exemplo, todavia, o que se verifica é bem diferente.

Primeiramente é preciso considerar que o poder comunicacional das imagens disseminadas pelos grandes veículos de comunicação, sejam elas “imagens novas”

ou tradicionais⁹, são desmesuradamente maiores para aqueles que já possuem capital financeiro para adquirir essas tecnologias, não apenas a melhor tecnologia de reprodução das imagens, mas também o direito legal, o monopólio, do espaço público midiático onde as imagens são disseminadas. Logo, é possível compreender que por qual motivo essas pessoas possuem mais acesso e direito ao acesso às reproduções visuais podendo ostentar entre as outras pessoas, afirmando que possuem uma “visão particular” das coisas do mundo, isto é, uma visão original ou diferenciada e que ela não se mistura a toda essa percepção vulgar que está disseminada por aí. As imagens produzidas e ofertadas para circulação se referem, portanto, apenas a determinados grupos sociais — com uma ideologia e um posicionamento político (que é também social e econômico) muito particular — estando, por conta disso, mais suscetíveis em acreditar que essas mesmas imagens representam a realidade tal como ela é, isto é, as imagens são trazidas e apresentadas como se fossem mais verdadeiras e por essa razão neutras ou naturais.

Muitas pessoas, tantas vezes instruídas e bem-educadas, julgam que hoje nos encontramos em um mundo autônomo da imagem, onde a vida é tomada como se fosse um espetáculo de imagens e não uma relação social entre indivíduos, mediada pelas imagens. O Filme de Peter Weir estrelado por Jim Carrey, “O Show de Truman: O Show da Vida” (*The Truman Show*), talvez tenha feito sucesso exatamente por essa razão. As pessoas estão percebendo que as imagens passaram a exercer um poder que antes não possuíam. Seria como se elas fossem coisas reais, capazes de desencadear um tipo de comportamento hipnótico entre os viventes.

De qualquer forma, apesar de os produtores de imagens, isto é, os *designers*, estarem condicionados a acreditar que as imagens funcionam como uma espécie de espelho das coisas do mundo, refletindo exatamente aquilo que elas representam, que nos revelariam de forma totalmente neutra e isenta as verdades do nosso tempo histórico, sabemos que seu sentido comunicacional foi sendo constituído gradativamente através da história e verificamos que elas são totalmente fantasiosas. Caso não levássemos em consideração que as imagens são

⁹ Tal como aquelas que podemos ver nos telejornais ou ler em veículos de mídia impressa, como, por exemplo, jornais e revistas.

fantasiosas ou enganadoras, uma versão ilusória do mundo real — tal como pensavam os bispos e o prelado franco no século VIII a respeito da heresia adocionista¹⁰ em confronto com os bispos conciliares de Nicéia II —, por qual motivo nós, ainda hoje, continuamos a olhar para elas como se representassem um realidade em absoluto?

Ora, na medida em que as imagens são fabricadas artificialmente, por qual motivo há uma demanda para que a sua existência ateste uma veracidade de eventos históricos? Paradoxalmente, a resposta a essas questões talvez pudesse estar relacionada ao motivo pelo qual no nosso momento histórico, período em que julgamos que as imagens nunca estiveram em maior número¹¹ e prontamente disponíveis, curiosamente, cada vez mais, não queremos mais olhar para elas e as ignoramos. Diríamos, portanto, que assim como a demanda pelas imagens continua a crescer, o mesmo acontece com a rotina que é produzida para que passássemos a evitar olhar para elas, ou não percebê-las. Esse “não olhar”¹², pode ser compreendido como um gesto quase que automático ou natural de rejeição àquilo que se vê. Isso se não fosse, sobretudo, um comportamento produzido dentro do contexto social, em qual o uso das imagens continua a ser amplamente utilizado pelas instâncias de controle e difusão do material gráfico e visual na intenção de manipular a grande maioria da população. Verificamos atônitos que mais uma vez os esforços para a construção e para o emprego das imagens no meio social voltou a se repetir na história. Sempre de forma camuflada e menos aparente, ainda que possa sugerir uma circulação natural, de acordo com razões políticas. Isto é, ainda que nos atos de violência iconoclasta contra uma parte do legado deixado pela civilização humana pudesse ser justificado como atos de fundamentalismo religioso pautado nas ordens registradas pelos hádices¹³ do profeta Maomé, as motivações políticas reais de dominação são evidentes.

¹⁰ Adocionismo foi uma doutrina herética, disseminada particularmente na Espanha a partir do fim do século II, que distinguia em Cristo uma natureza divina de outra humana, afirmando que o homem Jesus de Nazaré era filho de Deus apenas por adoção.

¹¹ É um equívoco pensar que o mundo atual, se comparada à Idade Média, emprega mais imagens e que elas estariam mais disponíveis para uso. Ver SCHMITT, Jean- Paul. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007, p. 11.

¹² GUERIN, Francis. *On not looking: the paradox of contemporary visual culture*. Routledge: New York, 2015.

¹³ Os hádices são uma coleção de narrativas históricas que incluem os próprios dizeres e ações do profeta Maomé.

Desde o final da segunda metade do século XX e mais recentemente de tempos em tempos, já no novo milênio, cada vez mais frequentes, temos visto revolucionários adeptos de políticas extremistas destruírem estátuas dos seus líderes políticos tal como aconteceu com estátuas de Lênin na Europa do Leste. Um pouco mais tarde vimos a destruição de estátuas de Saddam Hussein no Oriente Médio e mais recentemente fundamentalistas islâmicos destruindo as estátuas gigantes de Buda no Afeganistão, e o atentado ao jornal satírico¹⁴ francês *Charlie Hebdo* — mas dentro desse confuso processo arguindo ora causas políticas, ora causas religiosas. Parece ser anacrônico nos dias de hoje grupos de milícia como o Talibã, isto é, a ação de grupos religiosos fundamentalistas pudessem agir livremente em uma época em que acreditávamos que o laicismo

político havia substituído os pensamentos dos religiosos. Como é possível defender que a destruição de artefatos arqueológicos de inestimável valor histórico, buscando celebrar a apropriação de poder, possa ser apenas de natureza religiosa? Certamente conseguiríamos conceber o poder das imagens ou o medo desse poder em vista do papel simbólico que elas desempenham dentro de uma cultura. Alguns historiadores de arte e da imagem mostram-se apreensivos e desconfiados sobre os resultados das implicações de seus estudos sobre movimentos iconoclastas — ou ainda mais relutantes em reconhecer a tensão do antagonismo que se manifesta nos ataques às imagens e estátuas, em museus e lugares públicos, como níveis de neurose aparente.



Figura 24 — "Tudo está perdoado": Capa da edição nº 1178 do jornal *Charlie Hebdo*, que foi publicada em 14 de janeiro de 2015, sendo a primeira publicação após o atentado terrorista a sede do jornal em Paris. FONTE: https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_do_Charlie_Hebdo#/media/File:Charlie_Hebdo_Tout_est_pardonn%C3%A9.jpg. Acesso em: 06/10/2015

¹⁴ O leitor poderia se surpreender com o fato de trazermos como exemplo um jornal em lugar de imagens, mas gostaríamos de lembrar que o jornal em questão, além das matérias escritas, era conhecido especialmente pelas charges políticas contra o fundamentalismo religioso praticado pelas maiores religiões praticadas atualmente. No Brasil não temos um equivalente ao *Charlie Hebdo*. Talvez O Pasquim pudesse ser empregado como exemplo se tivéssemos tratando de política e comportamento social em geral, mas não sobre as religiões.

Geralmente a resposta à indagação a respeito do motivo que geraria um ataque dessa natureza costuma ser apresentada como se fosse um problema patológico voltado para pessoas com distúrbios mentais.¹⁵ Por qualquer motivo, seja diretamente relacionado à imagem ou não, pela forma como ela se constitui, por aquilo que ela representa, ou para o estado emocional que poderíamos nos encontrar diante delas, seria possível reconhecer um potencial para pensar a razão de um lapso em nós mesmos. Poderíamos perceber o quão estreita é a fronteira entre os tipos de comportamentos manifestado pelo iconoclasmo e o comportamento mais contido, compreendido como “normal”, embora possamos optar por isolar essas ações, para colocá-las dentro do limite psicológico, ainda assim seria possível reconhecer a existência de um sentimento não muito evidente de antipatia e envolvimento que se manifestaria no controle pelo iconoclasmo. Sendo assim, nosso ceticismo em relação às imagens na vida cotidiana e naturalmente a tendência para desconfiarmos delas, nos levaria a novas formas de reformulação das noções de iconoclastia na contemporaneidade, onde o controle pelo iconoclasmo estaria sujeito a um entendimento maior voltado para a repressão ideológica.

Desse modo, caberia aqui sinalizar que a intenção desse trabalho é expandir a ideia de concepção das imagens com o objetivo de compreender mais claramente as suas ramificações formais e segundo acreditamos, mais significativas, na razão direta dos acontecimentos históricos e demais ações que permeariam o espaço e o tempo de sua materialidade. Tal como nos diz Jacques Rancière¹⁶, a imagem e, por conseguinte, a própria arte como manifestação cultural, estariam sempre ligadas à luta por reconhecimento político e influência social. Isso porque a política da imagem giraria em torno daquilo que é visto e daquilo que pode ser dito sobre determinado assunto, ou seja, em torno daqueles que teriam a capacidade política de ver e o poder para falar, o que seria o mesmo de nos remeter àquela ínfima parcela das pessoas do mundo, que nos referíamos anteriormente. Portanto, assim como ocorreu na Antiguidade, bem como na Era Cristã e muito depois, no período colonial e, mais recentemente no período republicano brasileiro — momentos históricos absolutamente díspares, que foram

¹⁵ FEEDBERG, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. London and New York: Continuum, 2004, p. 13.

tratados nesse trabalho —, hoje, o espaço comunicacional dos veículos midiáticos continua a ser dividido de forma desigual. Isto é, a exclusividade do poder comunicacional é exercida na medida em que está concentrada sobre o domínio de poucos órgãos de imprensa e emissoras de televisão tal como ocorre no Brasil desde os primórdios, mas que especialmente depois do período Vargas, já nos anos sessenta, passando pela criação e apogeu da Rede Globo a partir do governo militar.¹⁷ Nesse contexto, o papel do agente produtor de imagens, o *designer*, é insignificante ou praticamente inexistente. Acreditamos que ele apenas obedece a ordens, embora pense que tem algum controle sobre o que produz.

Imagens não são visíveis, mas tornam-se visíveis¹⁸ na medida e que atendem a um determinado fim político ou ideológico. É por intermédio de sua exposição que alcançaríamos um ponto de encontro entre o mundo sensível e as potenciais configurações desse mundo. Nesse sentido, poderia até parecer lógico dizer que as imagens possuem um poder para reconfigurar o mundo histórico, pois na medida em que são veiculadas captariam a atenção de olhar, ou ainda, também, de não olhar para elas — seja no âmbito consciente ou do inconsciente, na medida em que essa resposta estaria restrita a seu uso, seria inerentemente político. Assim como a política de dominação do imaginário, a mensagem a ser apreendida por intermédio de uma imagem teria muito mais a ver com a sua aplicação prática ao invés de um tipo de mensagem implícita na própria forma. Um sentido produzido pelas imagens que na maior parte das vezes tem menos a ver com o conteúdo da própria imagem e mais a ver com o seu uso, ou seja, em sua aplicação na *praxis* social, ou como ela circula ou transita no meio social. Essa prática está profundamente enraizada na base sociopolítica e no tecido social da vida cotidiana da sociedade. Assim, é preciso levar em consideração que para entender a ação de “não vermos” uma imagem em suas várias formas, é necessário nos interrogar sobre o que estava no lugar dela antes disso. Em muitas ocasiões o poder e o impacto das imagens não seria de se fazer visível ou de se apresentar por

¹⁷ AMORIM, Paulo Henrique. *O quarto poder: Uma outra história*. Hedra: São Paulo, 2015, *passim*.

¹⁸ Para Paul Klee o artista seria capaz de revelar aquilo que estaria oculto na superfície visível do quadro, que faria parte de uma necessidade expressiva do homem de proporcionar um encontro com o outro. Daí a citação: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 35.

palavras¹⁹, e isto porque, ainda que as imagens saltem aos nossos olhos, a real motivação de seus maiores veiculadores permanece oculta.

A negação do olhar e daí o fato de não vermos a imagem sugere uma série de operações mentais que reagem no espectador por intermédio da ação de ignorar a imagem material, ainda que, como em certos casos, se retenha o sentido de uma mensagem inconscientemente imposta no uso dessa imagem. Imagens sobre as devastações da guerra, tal como mencionaremos adiante, poderiam ser usadas de várias maneiras. O que mais se diz é que elas são uma advertência contra os horrores das guerras, mas podem ser empregadas para causar um tipo de incômodo, mantendo as pessoas afastadas dos processos políticos e diplomáticos reais que deveriam ser do interesse e responsabilidade de todos. Este vínculo indissolúvel entre o olhar e a negação do olhar seria uma revelação fundamental na medida em que não vai de encontro à ação de não ver alguma coisa por conta de alguma questão física e gestual.

A reação de um espectador ao ignorar ou agir com indiferença ao que está diante dos seus olhos corresponde ao efeito que a imagem pode produzir uma alternativa: ou bem ela produz uma relutância, quando pousamos nosso olhar sobre ela, onde haveria uma censura literal inconsciente, ou bem ela produz uma decisão consciente (política ou ideológica) de desviar o foco de sua atenção. Mesmo assim, em cada um destes casos a capacidade de ver poderia ser obscurecida, proibida ou negada. Na prática cultural, essa reação sobre a negação do olhar, do observador negar-se a ver algo ou alguma coisa, considera que uma vez que algo ou alguma coisa compreendida política e socialmente como intolerável tenha sido identificado na imagem, ela poderia obter o sentido de intolerância como um todo. Como, por exemplo, quando um material gráfico publicitário é realizado por um profissional liberal sem formação universitária, um "micreiro" por assim dizer.

Alguém que não possui a familiaridade necessária com os códigos visuais, de modo a produzir uma imagem que esteja mais próxima àquela que representaria o modelo hegemônico erigido pelos pares do campo²⁰ e tida como sendo a melhor

¹⁹RANCIÈRE, Jacques. *Ibid.*, p. 12-19.

²⁰ Aqui estamos nos referindo aos pares do Campo de Design, categoria que elegemos para representar os agentes de produção ou de circulação de imagens, embora haja outras categorias que possam produzir ou auxiliarem na circulação das imagens. Fotógrafos e cineastas podem, por

em nível de comunicação visual. É preciso compreender que esse modelo hegemônico dirige a maneira como aquilo que os pares definem como sendo a boa imagem deve ser produzida. Existe, portanto, uma hierarquia política que sinaliza um confronto ideológico sobre os modos de representar e ver. Essas imagens, por sua vez, reproduzem um padrão comportamental que os indivíduos de determinado grupo social passam a desenvolver uma preferência — a ser compreendida como um gosto pessoal ou próprio —, por certos estilos, na medida em que esses estilos estão ao seu alcance e se relacionam em certa medida com esses mesmos grupos. Isso acontece com um quadro pintado, um projeto gráfico de *design*, a uma peça de vestuário, enfim, qualquer objeto da cultura material que está no mundo e possui uma configuração. Ou seja, tudo que foi produzido e que pode ser visto.

Por outro lado, por conta da continuidade do trabalho preponderantemente coercitivo exercido pela mídia visual e dos veículos de comunicação, nos dias de hoje assumiríamos erroneamente e de uma forma geral, que a imagem comunicaria o evento nela mesma, ou melhor, que nós compreenderíamos o evento exatamente da forma como ele ocorre. Enfim, que a imagem deixaria de ser “representação” e passaria a ser “apresentação”, tal como o filme *Show de Truman*, em que Truman não sabe e não pode saber o que é realidade e o que é fantasia.

Essa noção já foi mais bem esmiuçada, quando Mitchell²¹ nos explicou que, ao contrário do que se acredita, as imagens não são estáveis, estáticas ou permanentes em qualquer sentido metafísico. E que poderíamos dizer que a compreensão de uma imagem teria seu significado comunicacional aproximado, caso fizessemos uma análise com base na resposta de indivíduos inseridos em um mesmo contexto. Enfim, obteríamos um significado completamente diferente, caso analisássemos contextos ou realidades distintas. Defendemos que ao invés de nos afastarmos da imagem, nossa tarefa seria a de entendê-la dentro de seu contexto afim de que pudéssemos compreender os efeitos que obedecem seu potencial cognitivo. Julgamos que antes de representarmos a realidade do que se

exemplo, ser agentes de produção de imagens e professores e críticos de arte podem ser profissionais encarregados diretamente na validação e na divulgação de imagens.

²¹MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, *passim*.

pode enxergar, é preciso entender como a imagem, a partir dos meios de dominação, representa o que é visto. Para que possamos compreender como as imagens podem operar no controle das nossas interpretações e consequentemente das nossas ações, seria importante analisarmos quais efeitos somos capazes de perceber e como nós respondemos a eles.

Portanto, fora da ação consciente de interpretação política daquilo que se vê, teríamos a capacidade de controlar aquilo que vemos de modo racional, poderíamos considerar que as imagens operam na maior parte das vezes sobre a dimensão intelectual inconsciente de escolha, ou seja, quando não percebemos criticamente o tipo de mensagem que estamos assimilando ou deixando de assimilar (pois para deixarmos de assimilar algo que vimos é necessário, antes de tudo, vermos). Se tomássemos, por exemplo, um conjunto de imagens, como fotografias do Holocausto, que mostram os campos de concentração e os efeitos da brutalidade nazista, poderíamos levar em consideração que olhar todas essas imagens da destruição, seria crucial para lembrar mentalmente a magnitude do trauma passado. E quando olhássemos para essas imagens nós manteríamos viva a devastação que foi causada por esses terríveis acontecimentos históricos. As imagens assim se tornariam um lembrete de que o olhar é essencial para a prevenção de tais eventos no futuro.

Em contrapartida, ainda que esse argumento de natureza traumática e histórica seja amplamente aceito no mundo de hoje, é surpreendente ver as formas e os meios que o poder político possui para garantir que os eventos pelos quais ele é responsável não sejam, nesse caso, percebidos. Seria como um artifício intencionalmente político, muito bem elaborado e acionado para desviar a atenção dos indivíduos daquilo que poderia ser considerado como mais relevante dentro da esfera político-social. Seria como ver para lembrar — num primeiro estágio —, e logo em seguida ignorar.

Na obra *Diante da Dor dos Outros*²², a escritora norte americana e crítica de arte Susan Sontag trouxe uma profunda reflexão sobre as relações entre as notícias e a arte como representação diante dos horrores da guerra, discutindo como essas imagens poderiam inspirar discórdia, fomentar a violência ou, do mesmo modo, criar apatia. Nesse caso, diríamos que mesmo



Figura 25 — Uma cova logo após a libertação do campo em Bergen-Belsen. Alemanha, maio de 1945. *US Holocaust Memorial Museum*. FONTE: http://www.ushmm.org/wlc/en/media_ph.php?MediaId=695. Acesso em: 14/10/2015.

que nós não tenhamos visto ou experimentado alguma situação específica, as imagens nos criariam uma memória visual que por sua vez estaria projetada sobre uma determinada realidade. No exemplo das fotografias do Holocausto seria necessário afastar-se, ou até não atentarmos com o olhar, para que pudéssemos visualizar a realidade criada por nossas próprias memórias. Da mesma forma, poderíamos considerar o “afastar-se” como um ato criativo, uma vez que essa ação nos geraria novas imagens mentais. Por esse motivo o não olhar estaria intimamente ligado à prática do espectador sob a ação de encarar o olhar. E, do mesmo modo, diríamos que a produção mental de um conjunto de imagens seria resultado da negação do olhar às imagens materiais, e vice-versa. Seria como se visualizássemos, em um momento anterior, imagens criadas na mente por certas imagens que escolhemos sobre aquelas que nos seriam apresentadas em um determinado suporte visual — como a tela de uma televisão, por exemplo. Não seria por estarmos distraídos quanto à observação, mas por estarmos muito horrorizados para ver por conta da memória que carregamos sobre as representações visuais que se dispõem diante dos nossos olhos. A imagem recordada, seja ela pessoal ou aquela experimentada através da representação, forneceria de antemão um excesso de material visual demasiadamente vívido, tal qual não precisaríamos necessariamente olhar para um suporte visual para que

²² Susan Sontag nos recorda que aquilo que se denomina como memória coletiva não seria uma lembrança, mas algo estipulado: que isso é importante e que essa seria a história de como isso aconteceu com as imagens que trancam a história em nossas mentes. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 76.

visualizássemos alguma coisa. E nesse sentido, as imagens difundidas pelo setor privado da grande mídia são usadas no controle da nossa percepção do real.

Esse paradoxo que compreende a ação de não olhar a partir do ato de olhar é geralmente utilizado pela imprensa ocidental para garantir a ignorância de sua responsabilidade política. Em outras palavras, caso considerássemos no exemplo do Holocausto, o desejo de não olhar para as imagens, diríamos que a negação do olhar seria um comportamento produzido na intenção de manter os cidadãos comuns afastados dos acontecimentos políticos que envolvem as perversões de poder provocadas pela guerra. Ao mesmo tempo, atualmente, com as imagens cada vez mais disseminadas pela *internet*, temos que considerar que esta forma de censura pode ter gerado um movimento contrário, no sentido da busca pelas imagens que foram retiradas ou reprimidas, para que finalmente fossem visualizadas de perto.

Assim, talvez pudéssemos nos considerar em uma era em que o imperativo que restringisse o olhar fosse na verdade o que motiva a sua procura. De qualquer modo, mesmo que pudéssemos entender a busca pelas imagens proibidas como um ato de resistência, pois é preciso lembrar que, apesar de dificultado, o acesso a esse material é em primeira instância permitido. Por intermédio desse mecanismo, um governo, por exemplo, pode manter a oposição em exercício de suas atividades políticas, ainda que sob controle de ser estimulada pelo interdito inflexível. Daí porque consideramos que essa tal procura por uma imagem diferente daquelas aparentes, seja também controlada, na medida em que sua veiculação é permitida pelo Estado. Demonstremos a partir de um exemplo concreto.

A pornografia, que na sociedade ocidental possui uma licença censurada e ao mesmo tempo permitida para adultos, nos países islâmicos é proibida pelo Estado para toda a nação. Desse modo, a sedução atrelada ao conteúdo dessas imagens cresce na medida em que não apenas são proibidas, mas que, ao mesmo tempo, produzem uma noção, ou sensação, de liberdade sexual a ser praticada diante da proibição do Estado teocrático.²³ Daí porque esse conteúdo alcança essas

²³ Assim como o exemplo do Irã, onde o consumo de pornografia visual é considerado um delito punido com a morte, no ano de 2003, o governo paquistanês bloqueou mais de três mil casas

sociedades orientais em forma de violência e subversão política. Não seria, por assim dizer, um culto de um olhar livre, como nos afirma Hans Belting, mas um embate político onde o culto ao proibido é estimulado de modo a suscitar propositalmente uma sensação de liberdade pessoal de acordo com a ideologia ocidental. A ideologia capitalista, referente às superpotências mundiais, permeia os países árabes²⁴, até os dias de hoje, na intenção de desestabilizar os governos do Oriente e obter o controle sobre seus territórios, e, principalmente, suas riquezas naturais (gás, petróleo etc.), enfim, seu poderio econômico. Sendo assim, consideramos que o paradoxo da negação do olhar só pode ser compreendido como uma ação individual controlada por instâncias políticas, que por sua vez, controlam a disseminação e o acesso às imagens.

Em uma outra permutação desse paradoxo, também consideramos o desinteresse visual, ou seja, as imagens ignoradas por conta de sua condição objetiva de exibição. Seria o caso das imagens exibidas no espaço museu, por exemplo, em relação aos modos de interação de seus visitantes — que em muitos casos são incapazes de olhar para aquilo que se encontra diante de seus olhos. De acordo com Guerin²⁵, a discordância histórica entre o museu e o visitante, bem como entre a pintura e o visitante, produz uma série de distâncias que nos levam a compreender que o mais relevante numa visita a um museu não é o ícone que está sendo engrandecido, mas o fato de o indivíduo estar lá para vê-lo. O que importa na verdade, é que o indivíduo fotografou a obra de arte, e, portanto, produziu evidência necessária para dizer que estava lá presencialmente. Antes de ser considerado um registro documental, a imagem da fotografia, tal como a *imago* medieval, é uma confirmação da presença, contudo, ainda em um sentido mais amplo, ou seja, quando o ato de olhar para a representação artística é compreendido como sendo naturalmente necessário, embora sendo apenas como

cibernéticas (*lan-houses*), por compreender que um movimento degenerativo receava a anemia da sociedade por meio da opressão do capitalismo ocidental. BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 36.

²⁴ Os imensos campos de petróleo e gás do Oriente Médio mediterrâneo podem ser considerados como uma “mina de ouro” para impulsionar a economia dos Estados Unidos e da União Europeia (UE). Depois do fracasso do Ocidente no projeto do gasoduto “*Nabucco*” — que diversificaria o fornecimento energético da UE com a importação de gás desde o mar Cáspio ao Mediterrâneo, evitando a Rússia — a UE considerou ser mais viável o “*Arab Gas Pipeline*” (gasoduto árabe) com a participação da Síria, Jordânia e Líbano, que conectaria o gasoduto do norte da África à Turquia, ao Mediterrâneo. FONTE: <https://caminhoalternativo.wordpress.com/2013/05/31/eua-israel-e-europa-querem-o-gas-e-o-gasoduto-da-siria/>. Acesso em: 23/10/2016

²⁵ GUERIN, *op. cit.*, p. 7.



Figura 26 — Pessoas aglomeradas para tirar fotografias da obra *Mona Lisa*, de *Da Vinci*.
 FONTE: <http://cupofjo.com/2014/10/great-idea-for-walking-around-a-museum/>. Acesso em: 28/10/2016

uma confirmação do que foi visto em outra reprodução: seja desde a cartilha guia do museu, ao cartaz do evento ou até na *internet* ou da grande propaganda que o observador foi vítima em diferentes suportes audiovisuais. A interdependência de olhar e não olhar, e o imperativo de olhar, como consequência de um eventual poder que a imagem possa ter, que não se tenha visto, seria crucial para o

agenciamento de ambas as ações. Seria o duplo paradoxo do olhar, em que não ver alguma coisa diria respeito a um comportamento cíclico de estarmos condicionados a ver. Em outras palavras, iríamos atrás daquilo que nos foi negado pelo olhar, mas que foi visto antes para não ser visto depois.

Sobre esse comportamento a respeito do paradoxo da negação do olhar, pensamos que embora a ação de não ver ou de buscar por algo a que não se vê, pareça relativamente natural, assim como já mencionado nesse trabalho, acreditamos que seria na verdade um tipo de comportamento assimilado de forma assistemática pela sociedade através de um processo coercitivo de inculcação simbólica tal como Pierre Bourdieu nos ensinou — embora sugira parecer ser inerente à natureza humana — daí a sofisticação de sua instrumentalização política. Os indivíduos, ou se desejarmos, os sujeitos sociais, acabariam por se tornar vítimas de suas próprias crenças e opiniões particulares, na medida em que, na realidade, essas crenças não seriam originalmente suas, mas opiniões e convicções produzidas, na maior parte das vezes, pelas instâncias que governam e controlam a organização da vida social.

Um outro conjunto de reflexões, que talvez se aproxime da concepção de paradoxo do olhar, seriam os estudos que envolvem a noção de opacidade da imagem. A opacidade da imagem seria um discurso traduzido por críticos²⁶ a

²⁶ DEMOS, T. J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, cap. 9. *Apud*. GUERIN, *op. cit.*, p. 19.

partir de uma estratégia visual que busca resistir e se opor ao discurso pós-colonial que enfatizou a importância de tornar visível o que sempre foi invisível.²⁷ Esse termo — opacidade da imagem — deveria ser encarado com atenção na medida em que está intimamente atrelado ao controle do imaginário pelos códigos menos evidentes aos nossos olhos. Isto é, o poder da opacidade estaria no não ver, ou no não se permitir ser visto, mesmo quando estivéssemos procurando por algo para ver. Sendo assim, se o discurso oficial está focado em uma análise sobre aquilo que é visível, em um tipo de verdade confirmada pelos nossos olhos, em contrapartida, a opacidade desfaz essa visualização criando assim um potencial cognitivo com atenção aquilo que está oculto. Ou seja, tal como o paradoxo do não olhar, assimilamos a informação visual sem estarmos atentos ao que olhamos. Daí porque uma imagem pode ser empregada de modo a ofuscar nossa compreensão sobre as coisas, ao mesmo tempo em que condiciona a formação da opinião pública através de uma realidade aparente, onde a privação dissimulada é aproveitada e transformada meio a um empobrecimento intelectual.

A notável habilidade que o sistema de produção, recepção e circulação da cultura visual de nos fazer absorver e interpretar a informação visual sem estarmos conscientes dessa ação, seria a base da sociedade industrial²⁸, onde as imagens assumem seu papel crucial de dominação em prol dos interesses político-dominantes que controlam a nova era da informação. Cabe dizer que as ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideológica das relações materiais dominantes apreendidas como ideais.²⁹ A elaboração e produção das imagens, tal como seus mecanismos estratégicos de dominação — como o “não ver para ver” — é compreendida como uma forma natural das relações sociais humanas diante do mundo, não dando a perceber as condições reais adversas voltadas para explicar o motivo de seu fascínio. A expressão ou concretização das relações sociais por meio de imagens asseguram a condição de existências dos dominantes, no qual as ideias de sua dominação se expressam por intermédio também das imagens.

²⁷ Lembrarmos que nesse caso estamos pensando a imagem em vista de uma mistificação do pensamento medieval que buscava “a elucidação dos códigos visíveis através dos invisíveis”, pois, tal como os iconografistas no século XX, a imagem pode desvendar uma verdade dentre tantas outras, isto é, a verdade que lhes diz respeito. BURKE, op. cit., p. 52.

²⁸ MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to the visual culture*. London: Routledge, 1999, p. 5.

²⁹ MARX, op. cit., p. 47.

4.2.

Controle político e a censura do olhar

Na vertente da consideração que estamos realizando do fenômeno político e social, lugar onde está situado o grande debate sobre o paradoxo do olhar, tratado no subcapítulo anterior, é preciso comentar que a instrumentalização política envolve outros tipos de mecanismos de controle que são empregados na intenção de garantir o monopólio da comunicação visual e assim conceber uma ideia particular sobre a realidade do mundo, tal como ocorreu com o programa político de infestação de imagens religiosas fomentado pelos padres franciscanos e jesuítas iniciado no Brasil pela igreja católica séculos atrás. É preciso não esquecer que no período colonial brasileiro, as opiniões públicas, de qualquer ordem que elas fossem, as crenças e convicções individuais – caso elas tenham realmente existido, isto é, caso pudéssemos falar de consciências individuais durante o período colonial — também eram colocadas em cheque por outro tipo de censura, na medida em que parte do material gráfico volante era impedido de circular entre os escravos e colonos livres.

É indiscutível que no contexto mais geral do mundo durante a expansão ibérica, que depois de 1559, com o Concílio de Trento, a Igreja instituiu uma política sobre como deveria ser a consciência dos católicos e que acabou ficando famosa por conta da violência e discriminação que ela apresentava. Estamos mencionando o caso dos *livros autorizados para os católicos lerem*, o célebre *Index Librorum Prohibitorum* e que a coroa portuguesa, por intermédio de seu poderoso braço de poder, a Mesa de Consciência e Ordem – o Tribunal da Inquisição em Portugal – divulgava uma lista de obras literárias, incluindo aí também imagens, pois boa parte dos suportes das imagens era de papel, e não podiam circular livremente em nenhum dos seus territórios considerando a metrópole e todas as suas colônias. Normalmente mencionam-se obras literárias proibidas de circular a partir de meados do século XVIII, principalmente obras de teor iluminista ou que criticassem a Igreja Católica e a monarquia absolutista instituída em Portugal, mas pode-se afirmar que essa censura em relação aos livros e às imagens foi uma constante da política metropolitana portuguesa. Essa proibição não estava vinculada diretamente com a Inquisição Religiosa, mesmo porque, a fé não era a

principal preocupação da coroa no século XVI. Nos parece que a empresa colonial, com os lucros que produzia, era a principal preocupação. Mesmo assim, a Inquisição, juntamente com o Tribunal do Santo Ofício, agiu pelo controle coercitivo, uma vez que essa instância de controle possuía o poder de investigar, julgar e punir severamente aqueles que se colocassem contra o pensamento e os dogmas estabelecidos pelo catolicismo, ainda que castigar ou perseguir o lucro e a usura fosse um dos dogmas a ser preservado. Desse modo, direta ou indiretamente, as instâncias de poder, responsáveis por controlar a organização da vida social, eram capazes de fazer uso da censura, daquilo que poderia ser visto, ou seja, da cultura visual, uma vez que esse mecanismo permitia controlar e impedir a liberdade de expressão em razão da legitimação e perpetuação da ideologia hegemônica. À medida em que suprimiam parte da informação atribuída a algumas imagens e impediam violentamente o exercício pleno da circulação de imagens, em qualquer um dos seus suportes, mas sobretudo o impresso.

Como parte de uma vertente da teoria cultural, nossa perspectiva teórica para esse trabalho considera que a imagem gráfica atende a uma realidade falseada do desenvolvimento da vida social em vista da realidade política que se desejava apresentar.³⁰ Ou melhor, em vista da ideologia dominante de nossa sociedade, que é, no nosso tempo, a ideologia mercantil ou comercial, as imagens de guerra e de engrandecimento militar, por exemplo, maquiadas e exibidas pelos canais de televisão e nos cinemas, não seriam mais do que uma distração contraditória e fantasiosa da possibilidade de paz civil num mundo dominado pelas grandes potências e indústrias armamentistas.

Da mesma forma incluiríamos nesse mesmo conjunto as imagens propagandísticas de grandes empresas – como bancos, indústrias de automóveis, eletrônicos, alimentícios etc. — veiculadas por mídias impressas, emissoras de rede televisivas e pela *internet*. Julgamos que embora sejam diferentes em sua natureza, elas possuem o mesmo peso cultural, afinal de contas elas operam conjuntamente e algumas vezes pertencem aos mesmos proprietários. Muitas dessas imagens, de caráter propagandístico e que estão associadas desde uma marca de roupa a uma linha de novos *smartphones*, desfilam diante dos nossos

³⁰ VIRILIO, Paul. *Arts as Far as the Eyes Can See*, trans Julie Rose. Oxford: Berg Publishers, 2007, *passim*.

olhos formando uma espécie de cortina para manter todos os acontecimentos que ocorrem no tempo e espaço quase que invisíveis diante do contexto político presente. E com toda sofisticação tecnológica, mas não apenas em relação à instrumentalização tecnológica, mas pela forma conteudística de construir cenários — a “cortina de invisibilidade” que nos distrairia — também traria o incentivo para olhar e, assim, a sua própria renúncia dicotômica, mas sempre passível de agenciamento.

Paul Virilio afirma que os franceses dos nossos dias adoram assistir nos noticiários de televisão isso que eles chamam de “*faits divers*”, isto é, mais ou menos o equivalente de todas essas bobagens que podemos ver aqui no Brasil durante os noticiários de televisão, temas como a separação dos famosos âncoras do mais importante noticiário de TV, que tal celebridade do mundo da música estava tomando água de coco na praia de Ipanema naquela manhã e sobre a nova cria do urso panda do zoológico de Berlim. Isso sem mencionar o teratológico desfile das catástrofes naturais, crimes violentos, dos acidentes automobilísticos, dos incêndios florestais, em suma, de tudo o que pode suscitar um interesse de simples curiosidade, e que não exige nenhuma competência específica prévia para compreensão de significados, sobretudo política. Ora, Paul Virilio está fazendo uma crítica a quem? Aos franceses que gostam dessas notícias ou sobre a forma como elas são apresentadas pela mídia para a produção da indiferença? Esta imagem edulcorada ou caricaturada das coisas do mundo seria exatamente o quê? Seria uma arma de propaganda? “Algo duro, liso e opaco concebido em si mesmo para fazer mal”, que despertaria simultaneamente o desejo daqueles que se opõem aos problemas sociais, obrigando-os a procurar mais a fundo pelas evidências daquilo que não é visto.³¹ As grotescas notícias de variedades têm por efeito produzir o vazio político, despolitizar e reduzir o vazio do mundo à anedota e ao mexerico (que pode ser nacional ou planetário, com a vida das estrelas ou das famílias reais), fixando e prendendo a atenção em acontecimentos sem consequências políticas, que são dramatizados para deles tirar lições, ou para os transformar em “problemas de sociedade”.³²

³¹MIRZOEFF, Nicolas. *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*. New York and London: Routledge, 2005, p. 75.

³²BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 73.

Com o emprego sistemático dessa modalidade de reprodução de imagens, tudo indica que é possível transformar a capacidade analítica das pessoas, ou seja, as modificar gradativamente em algo fragmentado, pois de sua parte haveria uma enorme dificuldade em perceber qual informação viria e as impediriam de se aproximar da perspectiva sobre a evidência que estivesse mais próxima da realidade ideologicamente desvelada. Sendo assim, a partir do grande volume de informações de diferentes naturezas, ficaria cada vez mais difícil para os observadores assumirem um posicionamento crítico diante dos acontecimentos que os rodeiam. Como podemos verificar nos dias de hoje, deparamo-nos com uma confusão mental provocada nas pessoas, independentemente do seu grau de escolaridade, elas acabam por apresentar grande dificuldade em separar e entender aquilo que é mais relevante, daquilo que não é, por exemplo.

Na verdade, em relação ao quesito político que caracteriza a estrutura constitucional do Estado, poderíamos considerar que existem múltiplas formas de controle populacional relacionadas à distração do olhar. Por exemplo, enquanto câmeras de vigilância podem ser instaladas em diferentes lugares de uma cidade com o objetivo de registrar ações corriqueiras, as imagens produzidas por essa tecnologia não apresentam a realidade tal como ela é, como se elas fossem capazes de produzir uma visão neutra e legítima dos fatos corriqueiros. Enfim, elas são apresentadas como se reproduzissem exatamente aquilo que está acontecendo nas ruas. As pessoas acreditam que câmeras de vigilância fornecem imagens que se projetam como uma tela em tempo e espaço real, como se fossem totalmente isentas de perspectiva política, cultural ou social. Assim, homologamente, na medida em que essas imagens de vídeo estão sendo apresentadas como se estivessem preocupadas apenas em observar e vigiar lugares do mundo, somente por uma questão de segurança, elas exibem também a forma mais opressora e invasiva de vigilância para mecanismos que se mantêm invisíveis aos nossos olhos: estejam eles escondidos em *chips* de cartões de crédito, estejam nas atividades de navegação na *internet* ou ainda por monitoramento via satélite.

Funcionários de empresas, por exemplo, são rastreados por algoritmos que os tornam potenciais produtores de conteúdo informativo na medida em que estes funcionários também são consumidores. Ou como se pudessem vir a se tornar

uma ameaça em potencial para o próprio negócio da indústria, empresa, ou ainda para o próprio Estado, enquanto podem se organizar como uma corporação empenhada na conquista de melhores condições de trabalho: incluindo melhores salários, horários mais flexíveis, melhores equipamentos etc.³³ Não haveria restrição sobre fazer manifestações, por exemplo, contra o governo — que seria muito facilitada quando não se possui privacidade. Desse modo, para defender a própria imagem, uma empresa pode fazer uso desses dispositivos para medir e otimizar os processos e o tempo de trabalho, bem como restringir e controlar o uso da *internet* por seus empregados. Ademais, a estratégia de monitoramento também serve para conquistar novos consumidores enquanto o aparato tecnológico permite, por intermédio de imagens publicitárias, construir e monitorar o perfil do público alvo. As mídias sociais, proclamadas como se fossem sistemas projetados para possibilitar a interação social das pessoas a partir do compartilhamento e da criação colaborativa de informação nos mais diversos formatos, dominam o fluxo da comunicação interpessoal mediada por tecnologia digital e exploram o trabalho coletivo de bilhões de pessoas que, ao mesmo tempo, produzem conteúdo informativo a ser controlado pelas instâncias de poder. Por intermédio de *softwares* com *displays* coloridos, diagramados com outras imagens publicitárias e formatados dentro de um tipo de representação visual moderna e geometrizada exibida em tela, as pessoas estariam fornecendo os seus dados pessoais, hábitos de consumo, informações sobre os relacionamentos com amigos e familiares, enfim, traçando um mapa preciso de suas próprias rotinas diárias.³⁴ Esse tipo de informação não interessa em nenhum grau as pessoas que as empregam, mas servem e muito a quem realiza esse controle.

A censura prévia, a mesma que foi instaurada durante o regime ditatorial brasileiro a partir de 1964, não ficou completamente inoperante depois da

³³ FIGARO Roseli; NONATO Claudia; PACHI FILHO Fernando Felícia. *Vigilância e controle da comunicação no mundo do trabalho*: manuais de conduta modelam a comunicação. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v. 18, n. 3, set/dez. 2015, p.7.

³⁴ Em matéria, a empresa Google confirma possuir material gravado em voz de seus usuários, e ainda afirma que qualquer cliente pode ter acesso a esse conteúdo e excluí-lo se assim quiser. Isto é, apesar da companhia disponibilizar essa opção, pensamos que esse material não será excluído permanentemente, pois a partir do registro de navegação de usuários conseguem traçar perfis detalhados visando propor ações de consumo. <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/google-voice-search-records-stores-conversation-people-have-around-their-phones-but-files-can-be-a7059376.html?cmpid=facebook-post> . Data de acesso: 21/09/2016.

redemocratização, mas continua a existir até os dias de hoje, ainda que possamos concordar que de certo modo, tenha se transformado em algo ainda mais difuso e menos aparente. Sobre esse momento histórico é importante salientarmos para a historiografia desse período, que os interesses políticos americanos e imperialistas foram cruciais na medida em que sua presença se objetivou no apoio logístico e financeiro na consolidação do Golpe de 1964 e da própria manutenção da Ditadura Militar. Os Estados Unidos estavam voltados para o Brasil, pensando claramente sobre qual papel político o país poderia desempenhar na configuração da posição da América Latina em acordo com o próprio imperialismo e envolvimento das questões apontadas pela Guerra Fria, que se acentuaram face à vitória da Revolução Cubana, depois de 1961. No Brasil circulavam campanhas publicitárias triunfalistas associadas ao desenvolvimento econômico, que, ao mesmo tempo, faziam uso do futebol como metáfora desse progresso, tal como ocorreu com a Copa de 1970, sugerindo o banimento e a expulsão de opositores, isto é, daqueles que não concordavam com aquela política econômica – “Brasil ame-o ou deixe-o”.

A presença da CIA foi preponderante, bem como o incentivo à produção de materiais de divulgação e aos de grupos que promoveram a disseminação da ideologia da segurança nacional, dos princípios da Guerra Fria e da sua necessária articulação para a contenção do avanço do pensamento comunista.³⁵ A Igreja, por sua vez, se posicionou como forte aliada na propagação dos princípios da propalada democracia burguesa e cristã. Para os segmentos formadores da opinião pública, o governo militar se envolveu na montagem de institutos de pesquisa, na penetração nas instituições de ensino, na presença da formação ideológica e logística do exército, na produção massiva de cartazes — incluindo uma produção de cartazes com imagens de procurados, com os chamados “inimigos da ordem” —, *folders*, folhetos, bibliografia, bem como a montagem de seus locais de produção com tecnologia arrojada.³⁶

³⁵ GONÇALVES, A. J.; *A Ditadura das Imagens*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado, 2006, p. 4.

³⁶ Segundo o professor de Teoria da História e História das Américas, Adilson José Gonçalves, a história nos mostra que: “A comunicação de massa foi amplamente utilizada durante toda sua trajetória como instrumento de propagação da ideologia da segurança nacional, do desenvolvimentismo, do crescimento econômico, da modernização do parque industrial, da desenvoltura agrícola, da produção de bens de consumo duráveis e imediatos, da circulação de

Um aspecto importante que vale enfatizar sobre análise do uso e circulação de imagens no período da Ditadura Militar é que a sua produção e divulgação não se restringiu ao tempo em que os militares estiveram no poder. Do mesmo modo, é necessário que atentemos para a produção e veiculação das imagens que estiveram e que estão em evidência desde a Antiguidade, na medida em que esse material deve ser considerado como uma espécie de registro de divulgação, de estratégia de sedução e forma de perpetuação dos interesses dos grupos dominantes envolvidos. É um tanto ou quando complicado e de difícil argumentação falarmos nessa espécie de universalidade do uso das imagens independentemente do período histórico onde elas foram usadas, criando assim uma espécie de categoria transcendental ou anistórica para as imagens, mas esse fato parece-nos incontornável.

Tomando como exemplo um período histórico recente, mais de cinquenta anos depois da implantação da ditadura militar no Brasil, os mecanismos de vigilância e interdição foram ampliados e dissimulados nas práticas rotineiras, tendo se naturalizado em nome da segurança pessoal dos cidadãos e da preservação da imagem das organizações privadas e governamentais que se posicionam em



Figura 27 — Imagens do filme "The Pervert's Guide to Ideology — What is Ideology?", dirigido por Sophie Fiennes, e roteiro de Slavoj Žižek. No momento da cena o personagem é capaz de vislumbrar a real intenção de uma imagem publicitária através de óculos especiais chamados de "Ideologia".

mercadorias, dos avanços tecnológicos, das questões associadas à produção de energia elétrica e nuclear, da proeminência dos militares na projeção internacional do Brasil e das necessárias escaramuças e ações de repressão aos movimentos da chamada subversão. Os órgãos de imprensa e a indústria cultural foram totalmente silenciados quando hostis aos interesses da Ditadura, sendo alinhados aos seus ditames, apesar da resistência expressiva de alguns setores". Em homologia a censura à imprensa, outra medida de controle da liberdade e ostentação do poder e expressão militar, foi o enaltecimento do civismo e do imaginário patriótico por intermédio de constantes manifestações das comemorações das datas ditas cívicas, com amplos festejos e paradas das datas da Pátria, como Tiradentes, Sete de Setembro, Proclamação da República e o Dia do Soldado. *Ibid.*, p. 5-9.

acordo com o capital privado.³⁷ Essa seria a ironia do controle social moderno? Descobrir que as pessoas são condicionadas a uma falsa sensação de segurança e liberdade, ao mesmo tempo em que seus movimentos estão sendo rastreados por instâncias políticas privadas e governamentais? Ou isso sempre teria ocorrido na história da humanidade?

Embora saibamos de antemão que denúncias sobre sistemas de espionagem não são nenhuma novidade³⁸, esses mecanismos continuam hoje a agir normalmente na medida em que para esse assunto as pessoas não dão a devida atenção, isto é, na proporção midiática que a Grande Mídia costuma oferecer outras notícias. Em 2013, o analista de sistemas e ex-funcionário da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos (NSA), Edward Snowden, tornou público e com as devidas comprovações imagéticas, que eram verídicas as informações sigilosas sobre um programa político voltado para um sistema de vigilância global, no qual ele mesmo fazia parte, e que esse programa continua sendo realizado nos dias de hoje em cooperação com empresas de telecomunicação.³⁹ Essas informações vieram a revelar a fragilidade da proteção oferecida pela segurança nacional e manutenção legal da vida privada não apenas nos Estados Unidos, mas em particular, no Brasil. A partir da coleta de metadados⁴⁰ informações estavam sendo monitoradas no sul do Brasil, e em área marítima ao norte por intermédio de cabos submarinos de interceptação que agiriam, pelo programa PRISM, programa este que inclui empresas como *Facebook*, *Yahoo*, *Hotmail*, *Skype*, *You Tube*. Os mecanismos de manipulação agem a partir de análises aprofundadas, uma vez que por meio desse controle são incluídas dinâmicas de poder através de variantes sociais como gênero sexual, racial, diferenciação de classe social. Com base nas respostas

³⁷ GUERIN, *op. cit.*, p. 9.

³⁸ Lembremos do informante que ficou conhecido pelo codinome *Deep Throat*, nos anos de 1970, responsável por entregar as informações aos jornalistas do Washington Post que desmascararam o plano do presidente Richard Nixon para destruir os rivais do Partido Democrata. Durante a campanha eleitoral, algumas pessoas foram detidas enquanto tentavam fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta no escritório do Partido Democrata. O episódio ficou conhecido como Caso Watergate.

³⁹ GREENWALD, Glenn; MACASKILL, Ewen: Edward Snowden: the whistleblower behind the NSA surveillance revelations. The Guardian, Hong Kong, jun. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>>. Data de acesso: 08/06/ 2016.

⁴⁰ Os metadados são dados informativos que fornecem informações sobre outros dados. Como por exemplo, informações sobre os horários, origens e destinos das chamadas telefônicas, mensagens eletrônica, mensagens instantâneas e outros meios de telecomunicação, em oposição ao conteúdo da mensagem.

coletadas, isso que denominamos “olhar” seria enfim restringido apenas para uma determinada perspectiva ou modo de perceber o mundo, ou melhor, um mundo dentre outros. A perspectiva de um olhar hegemônico que se apresenta como uma espécie de filtro diante da realidade, onde nenhuma imagem escapa aos mecanismos de controle movidos pela ideologia dominante de sua época, a sociedade do controle possui como característica a interpenetração dos espaços, a ausência dos limites e a instauração de um tempo contínuo no qual os indivíduos estão imersos, possuindo, portanto, uma regulação universal e constante.⁴¹

Outro exemplo recente que poderíamos mencionar a respeito do uso das imagens em função de manobras diplomáticas, e conseqüentemente também econômicas, foi o conjunto de imagens e informações sobre a Guerra do Golfo.⁴² A guerra se caracterizou como um momento histórico marcado particularmente pela introdução de equipamentos bélicos modernos ou de tecnologia digital e em quantidade massiva para uso militar que não foi noticiada na imprensa americana com as tradicionais imagens de sangue que as pessoas se acostumaram a ver durante o período da Guerra do Vietnam. Isto é, caso levássemos em consideração a cobertura noticiada pela imprensa, na guerra não houve violência, não houve estupro, tortura, ou qualquer tipo de violação dos direitos humanos contra a sociedade civil. Ao invés disso, precisavam produzir um sentido de que era necessário enaltecer a pátria e para isso foram utilizadas também imagens produzida em estúdio de televisão.⁴³ As imagens da guerra criadas tanto por câmeras que recriavam uma linha de horizonte infinita, de um deserto seco, servindo de fundo imagético, simulando uma espécie de aqui agora do que o que era noticiado, podem ter sido filmadas em qualquer outro lugar do planeta, em uma época qualquer, com a ressalva da artilharia militar e dos soldados em repouso que surgiam ao lado dos veículos militares daquela época. As câmeras oficiais jamais estiveram voltadas para a guerra no campo de batalha. Pelo contrário, os produtores de imagens estavam preocupados com o controle de

⁴¹ FIGARO Roseli; NONATO Claudia; *op. cit.*, p. 2.

⁴² A guerra toma início com a Operação Tempestade no Deserto ou “*Operation Desert Storm*”, em 1991, quando os norte-americanos iniciaram uma ofensiva contra o Iraque por razões de caráter econômico, embora tenha sido noticiado que se tratava de uma luta pela liberdade, contra uma sanguinária ditadura e, esforços definitivos pela paz no Oriente Médio, tal como fariam posteriormente na Líbia e na Síria.

⁴³ ROEDER JR, George. *The Censored War: American Visual Experience During World War II*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995, *apud*. GUERIN, 2015, p. 13.

percepção de uma guerra fantasiosa, ou melhor, uma guerra maquiada, que foi montada para dar legitimidade e justificar um ataque em represália ainda mais feroz ao território inimigo. Ou ainda, as imagens foram construídas para enaltecer o sentimento de patriotismo cívico ao orientar a população em favor das razões justificadas para entrar na guerra. O mesmo controle soberano das instâncias políticas sobre a forma de enxergar a realidade e a manutenção do sentimento geral da população, voltaria a se repetir, assim como ocorreu no Brasil, na política religiosa de dominação do imaginário iniciada por Portugal e que se sucedeu no período republicano. Lembramos que o uso das imagens na elaboração do imaginário serve como parte integrante da legitimação de um regime político, isto é, a partir de uma dominação política de caráter ideológico.

Assim, tal como as fabricadas imagens americanas da Guerra do Golfo, do mesmo modo, poderíamos considerar complexas as ramificações históricas e políticas da proibição da imprensa americana sobre fotografar soldados mortos e feridos no seu regresso do campo de batalha.⁴⁴ Essa proibição política sobre o olhar vigora portanto desde os dias da Guerra da Criméia, em 1855, na qual fotógrafos foram instruídos a não fotografar seus próprios mortos ou corpos feridos em guerra e o mesmo também aconteceu com as fotografias tomadas durante a Guerra Civil americana.⁴⁵ Apenas em 2009, que o presidente Barack Obama fez um gesto no sentido de abrir uma frágil exceção sobre a proibição de fotografias de caixões militares norte-americanos.⁴⁶ A eficácia sobre o resultado obtido a partir da proibição da realização das imagens dos mortos foi uma forma que o governo dos EUA utilizou para garantir seu poder e mobilidade dentro do campo de batalha. Ao não permitir que a sociedade vislumbrasse a tragédia que foi aquela guerra, ainda que todas as guerras sejam mais ou menos a mesma coisa, o custo da vida humana nos campos de batalha, a Guerra da Criméia não estaria suscetível a

⁴⁴ ADELMAN, Rebecca A. *Beyond the Checkpoint: Visual Practices in America's Global War on Terror*. Boston: University of Massachusetts Press, 2014, *passim*.

⁴⁵ BURKE, Peter. *op. cit.*, p. 28-30.

⁴⁶ A mídia conseguiria a permissão para fotografar os caixões cobertos com a bandeira de guerra dos Estados Unidos, dos corpos que seriam devolvidos para o país, mas apenas se as famílias dos mortos concordassem. Renovado pelo governo de George W. Bush, o secretário de defesa Robert Gates diria que a proibição protegeria a privacidade e a dignidade das famílias dos mortos. Mas outros, incluindo algumas das famílias, diriam que a medida era destinada a controlar a raiva sobre a opinião pública a respeito dos conflitos presentes entre as guerras do Iraque e do Afeganistão. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/02/27/world/americas/27iht-photos.1.20479953.html?_r=0> Data de acesso: 17/09/ 2015.

nenhuma evidência para condenar a perpetuação do governo e seu envolvimento em uma guerra trágica, tal como todas as guerras são.

Ademais, além das representações imagéticas da guerra e das violências perpetradas pela sociedade industrial no nosso cotidiano, é fato público e notório que estamos sendo continuamente incentivados pelos instrumentos midiáticos e suas imagens a não perceber questões fundamentais sobre a preservação da vida social em condições mínimas de dignidade e igualdade social em vista de processos de distração⁴⁷ utilizados na intenção que garante a manutenção do *status quo* de uma ideologia dominante. Estes processos se encarregam de manter a nossa falta de envolvimento ou indiferença em assuntos da mais extrema relevância que dizem respeito à vida de milhões de pessoas, especialmente sob dimensões sociais e políticas necessárias à compreensão do modo de organização, interação e controle em uma sociedade industrial. Essa falta de capacidade crítica e intelectual de enxergar e qualificar as coisas do mundo é mencionada por Virilio na expressão “pânico de cegueira”.⁴⁸ Esse pânico seria concebido subjacente à endêmica prática do não querer olhar, pois um dos fatores que caracteriza o nosso tempo diante de uma cultura de massa abarrotada de imagens, é exatamente a doença do não olhar. Mesmo dentro de exposições em museus e galerias⁴⁹, seja de arte ou *design*, o tipo de conteúdo exibido, muito pouco se aproxima da realidade cotidiana da esfera social e política das pessoas que as frequentam. Ademais, é preciso considerarmos que numa exposição dessa natureza, quando nos deparamos com imagens gráficas, não chegamos a compreendê-las em sua totalidade tendo como recurso apenas o intermédio de nossa educação visual, ou seja, por conta de nossa própria cultura visual e por uma análise crítica particular, que, ou bem suprimimos o reconhecimento dos elementos básicos para a cognição, ou os admitimos apenas com um certo esforço. Como, por exemplo, esperar que um indivíduo que habita um município do Estado do Rio de Janeiro, distante do centro da megalópole, como a região de Queimados, possa identificar e concordar que existe qualidade gráfica ou ainda compreender a mensagem

⁴⁷ VIRILIO, *Art as far as the Eyes Can See*, 2010, *apud*. GUERIN, 2015, p.13.

⁴⁸ VIRILIO, *Ibid.*, p. 5.

⁴⁹ Nos referimos às produções de arte e *design* contemporâneos que, depois da vanguarda do modernismo, ainda continuam a ser produzidas e legitimadas pelos grandes museus e galerias, mas que não possuem grande visitação de público. Normalmente são exposições vazias e parecem que estão sendo realizadas apenas para legitimar seus produtores ou as instituições que as promoveram.

exposta num cartaz modernista realizado por um *designer* com formação universitária: tal como o trabalho feito em cartazes da série *Modernismo Funkeiro*, da *designer* carioca Paula Cruz, que declara que seus trabalhos reafirmam suas “convicções de design universal, democrático, para todos”.⁵⁰ Perguntamo-nos quem são todas essas pessoas que seriam capazes de compreender o que a *designer* está oferecendo? Essa universalidade atinge a quem em Queimados? Essa pergunta, caso seja formulada ao contrário, pode também explicar muita coisa. Por qual motivo uma exposição de arte ou de *design* contemporâneo não é realizada em Queimados? Certamente não é porque não existam salas onde a arte e o *design* possam ser exibidos.

Sobre a noção de universalidade representada na imagem, caberia uma explicação breve ao leitor de fora do Campo do Design para que possa compreender melhor onde se localiza a argumentação crítica dessa pesquisa sobre a noção formalista que é fundamental ao campo do *design*. Atualmente, é possível assumir com alguma certeza que a categoria profissional do campo do *design*, baseados na noção alemã de “*gestaltung*” ou configuração da forma, os designers insistem em afirmar que os princípios universais de configuração, junto as teorias que lhes servem de base, justificam e distinguem como legítimo aquele *design* que não detém qualquer especificidade diante de outras profissões relacionadas à produção visual da cultura material. Para os partidários dessa noção, aqueles qual denominamos funcionalistas, é necessário que o objeto seja funcional, isto é, que sirva para algo ou alguma

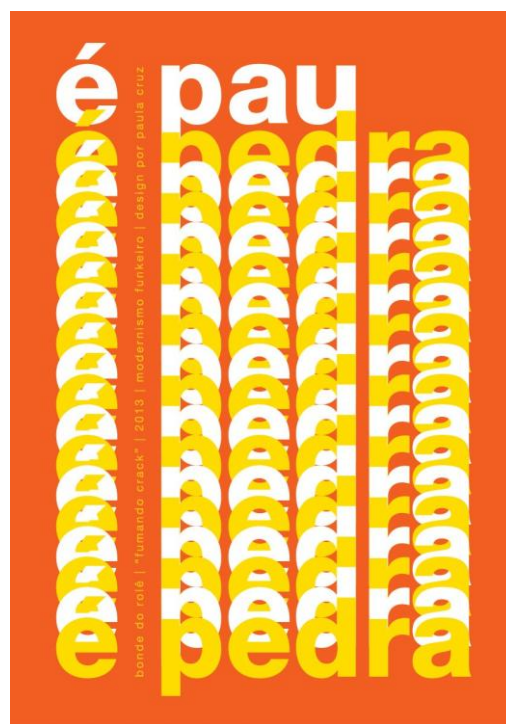


Figura 28 — Cartaz da série *Modernismo Funkeiro*, iniciada em 2014 pela *designer* Paula Cruz, e que se mantém em produção. FONTE: <http://modernismofunkeiro.com.br/>. Acesso em: 17/04/2016

⁵⁰ Designer junta *funk* e modernismo em série de cartazes. Revista Galileu. 27 de junho de 2016. Design. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2016/06/designer-junta-funk-e-modernismo-em-serie-de-cartazes.html>>. Data de acesso: 23/09/ 2016.

coisa. Daí porque os aspectos estéticos, como traço, linha, cor, fonte etc. — aqui compreendidos de modo técnico — passaram a possuir uma característica utilitária. Destarte, os *designers* assumiriam a noção de que a imagem se apresenta como algo espontâneo ou desinteressado, que agradaria por si mesma, em razão de suas próprias qualidades formais, noção que se aproxima curiosamente ao idealismo neokantiano. Nesse caso, chamamos atenção para o modo como os funcionalistas tratam a noção de universalidade a partir do estético. Ele foi e é compreendido objetivamente como uma fórmula ou regra harmônica, mais ou menos geométrica que respeita a psicologia da forma (*Gestalt*), a lógica interna ou a própria "natureza"⁵¹ do objeto. Segundo os funcionalistas a beleza para ser produzida precisa estar de acordo com normas, procedimentos, leis ou regras, tal como o emprego do *grid* (grelha), ou malha perceptiva, na medida em que o objeto deveria garantir o seu valor de uso como artefato comunicacional, assim como no caso do cartaz da série *Modernismo Funkeiro*. Segundo essa noção hegemônica, caso seguissemos esses pré-requisitos gráficos como base, garantiríamos na imagem um tipo de comunicação mais facilitada com o interlocutor (observador), comunicando de uma maneira mais simples e direta, o que não se comprova.

Ademais, a categoria profissional reconhece que essa competência técnica se relaciona mais com manifestações expressivas, únicas ou especiais, aproximando-se de uma noção carismática de forma análoga aos objetos de arte, ainda que neguem em definitivo a comparação artística sobre a qualidade carismática.⁵² Assim, os *designers* consagram e reproduzem apenas a ideologia hegemônica que preside politicamente a maneira como os trabalhos artísticos são realizados, exibidos e comercializados de modo geral pela categoria. Ao mesmo tempo, críticas ou análises mantêm a rigorosa estrutura daquilo que é próprio da forma ou do formalismo arbitrado como superior. Uma arbitragem consagrada por uma categoria profissional legitimada política e ideologicamente.

⁵¹ As noções essência ou natureza devem ser compreendidas como noções idealistas e, portanto, as consideramos para esse trabalho como obscuras ou ininteligíveis. CIPINIUK, Alberto. *Design: O livro dos porquês: o campo do design compreendido como produção social*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2014, p. 38.

⁵² CIPINIUK, Alberto. *op.cit.*, p. 31 - 47.

Em vista da enorme confusão comunicacional sobre assuntos de temas políticos, vale ressaltar que o exemplo aqui oferecido com o cartaz da *designer* Paula Cruz não se insere sob hipótese alguma como uma comparação discriminatória, em que um indivíduo de baixa renda e morador de Queimados não possui capacidade intelectual para compreender o cartaz. Nosso exemplo ilustraria na verdade um distanciamento sobre a forma de se trabalhar a imagem em relação ao contexto social que circunscreve o tema que se pretende abordar, nesse caso, o *funk carioca*.

Em outros casos, isto é, quando as imagens possuam elementos que façam parte do espaço social que frequentamos, que transitem com certa frequência por lá, poderíamos ficar tão comovidos pelas imagens que é possível que não pudéssemos parar de nos emocionarmos. Ao mesmo tempo, por outro lado, também seríamos capazes de comentar essas mesmas imagens em termos de cor, composição, expressão e os meios de transmitir coisas como espaço e movimento. Nesse caso, acreditamos que isso só seria possível ao indivíduo que possui acesso à cultura hegemônica, ou em outras palavras, ao intelectual, ou membro de uma elite bem-educada e que em nossa sociedade seria aquele que mais prontamente articularia esse tipo de resposta.⁵³ Embora o discurso hegemônico do Campo do Design pregue com frequência a existência na natureza humana de uma capacidade analítica universal para compreensão das imagens⁵⁴, que possui profundas raízes psicológicas, tal como temos registrado ao longo desse trabalho, nos recusamos admitir esse tipo de relação fisiológica como resposta. Aliás, ela poderia ser abertamente desmitificada tomando como exemplo a simples observação do que se passa com pessoas menos escolarizadas, ao se depararem com alguma imagem de caráter minimalista, produzidas por um *designer* gráfico, por exemplo. Formas geometrizadas, dispostas caprichosamente no espaço, não necessariamente produzem uma boa comunicação visual, pode-se afirmar apenas que elas são belas, um adjetivo que para o nosso mundo não significa grande coisa, mas que elas estão lá e que não incomodam ninguém, enfim, que não comunicam nada em particular exceto para quem já tem café, almoço e janta

⁵³ FEEDBERG, David. *op.cit.*, p. 18.

⁵⁴ A frase do psicólogo Rudolf Arnheim consta no prefácio do livro do designer Ricardo de Souza Leite: “A Percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. Ver é compreender”. LEITE, Ricardo de Souza. *Ver é compreender: design como ferramenta estratégica de negócio*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2003.

garantidos. E, na medida em que, assim como no exemplo anterior, se um grupo de observadores não faz parte do contexto no qual esses códigos visuais são operados⁵⁵, isto é, onde e porque foram produzidos, recebidos e consagrados, como esperar que as pessoas entendam e valorizem aquilo que estão vendo?

Ainda para ilustrar nossos argumentos, é sabido que em boa parte das bienais, exposições e eventos dessa natureza, as imagens e os objetos de arte considerados como objeto dotados de um sentido expressivo aparentemente idiossincrático, são, ao mesmo tempo, incensados como se possuíssem a capacidade de direcionar o espectador para um tempo e um espaço afastados de seu momento histórico presente. Com isso, ele teria a experiência da fruição estética, uma experiência ontológica que o aproximaria humanizado das outras pessoas, pois a função da arte seria exatamente essa, verifica-se que isso não acontece.⁵⁶ Sabemos que as pessoas que frequentam esse tipo de eventos culturais não entendem nada do que estão vendo e por mais que os exibidores invistam em projetos de *design* de interiores, divulgações na mídia, explicações realizadas por críticos e historiadores da arte, as pessoas continuam não entendendo nada daquilo que estão vendo. Daí pensamos mais uma vez, o quão ideológica é a manipulação sobre a perspectiva do olhar ingênuo ou romantizado com o qual se deve visitar exposições de arte ou de *design*. Como esse olhar pode ser manipulado e como ele é desigual quando se trata de pessoas de mais baixo poder aquisitivo.

Na verdade, nossos esforços para esse trabalho se concentraram em tentar demonstrar como a ideologia que envolve o mito da imagem se originou e adquiriu força com o passar dos séculos, destarte, aceitar essa força comunicacional das imagens hoje como um fenômeno natural, significaria caminhar para aquilo que é compreendido pelas estratificações sociais mais elevadas como um engajamento intelectual, o qual traduziríamos, ao mesmo tempo, como a caracterização de uma alienação proposital para o desinteresse

⁵⁵ Lembramos das entrevistas realizadas durante o mestrado que nos forneceram dados valiosos a respeito da preferência sobre o *design* gráfico tradicionalista dos *Santinhos* em comparação a outras propostas como de um *redesign* de um santo (a) feito sob uma representação mais geometrizada e menos complexa. GALLAO, Karl Georges. *Santinhos: uma reflexão entre o design e os impressos religiosos populares*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

⁵⁶ BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain. *L'Amour de l'Art: les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit, 1966. Tradução brasileira pela EDUSP, 2003, *passim*.

sobre a vida pública e impulsionada pelos interesses financeiros e comerciais particulares.

Esse olhar desatento ou indiferente que Walter Benjamim identificou no homem moderno e que passeia por Paris⁵⁷ ingenuamente, depois dos fuzilamentos em massa ocorridos durante a Comuna de 1871, o *flâneur*, esse homem bem-educado e bem vestido, que olha com ambíguo prazer para os *boulevards* recém construídos, para pontes e chafarizes, para monumentos das praças, espaços que agora estão livres da gentilha que por eles circulava antes e que nos trópicos nos esforçamos para reproduzir ao ponto de fazermos uma pequena Paris, tal como Pereira Passos fez no Rio de Janeiro, é um arbitrário cultural. Uma convenção imaginada que é difícil acreditarmos como ela pôde ter validade. Basta apenas confrontá-la ao calor de mais de quarenta graus que durante o verão os cariocas têm que enfrentar. Como flunar indiferentemente pelas ruas do Rio de Janeiro, só para admirar imagens, com um calor de mais de quarenta graus?

Em relação ao que nos dedicamos ao olhar, tão bem comentado por Virilio, viria de encontro ao paradoxo trazido por Guérin sobre a necessidade de vermos para negar o olhar (ou intuirmos uma nova forma de olhar). Esta reversibilidade das imagens e flexibilidade de visualização acabaria por outorgar uma perspectiva ideológica, na qual o coletivo estaria sujeito a assimilar sua informação quase que de forma inconsciente. Nesse sentido, não haveria apenas uma falta de atenção do olhar como proposto por Virilio, mas uma transformação para um novo olhar.

Portanto, a compreensão sobre as configurações adquiridas pela vigilância, pelo controle e cerceamento da comunicação considera que as imagens que nos serão transmitidas estão vinculadas a essa censura constante, que por sua vez, existe não por motivos de segurança pessoal ou por alguma razão natural, mas em vista das relações econômicas e de poder estabelecidas na sociedade e seja de que período histórico que estivermos investigando. Lembremos que a tecnologia desenvolvida para difundir as imagens recém selecionadas também se desenvolve não a partir de uma evolução científica isenta ou neutra, mas em serviço da manutenção do

⁵⁷ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, *passim*.

status quo da ordem econômica mundial.⁵⁸ A concentração econômica e de poder político chegou ao ápice. Ela conseguiu isolar um por cento da população mundial como possuidora de mais da metade das riquezas do restante.⁵⁹ A censura do olhar seria nada mais, nada menos do que uma forma de controlar, de domesticar e de extrair informações para criar ou inibir expectativas de ações sobre as quais existem estratégias de antecipação. Haveria assim, todo um esforço no discurso dominante para dissimular a vigilância, seja na necessidade de segurança pessoal dos homens “livres”, seja no desrespeito ao livre arbítrio, resultante da ação falaciosa da igreja católica no passado, seja nos dias de hoje das grandes empresas, de mídia e propaganda, para impor suas imagens ao imaginário comum social. A estas práticas não se admite a censura, visto que são incompatíveis com a configuração disso que a grande mídia denomina sociedade democrática.

4.3.

Globalização e perda da identidade

Acreditamos que atualmente é possível compreender em que medida os efeitos da tecnologia sobre a produção das imagens, ou mais precisamente, sobre a sua circulação, podem gerar um afastamento da vida pública e política, ao passo que essa situação histórica particular também nos ajudou a perder o controle e, além disso e mais do que isso, o contato com a realidade que nos rodeia. Não apenas promoveu uma sociedade que se relaciona a partir da falta de envolvimento com os problemas sociais, como ainda, promoveu transformações profundas nas relações sociais existentes. A sensação do medo, por exemplo, que segundo Paul Virilio passou a caracterizar como sendo o ponto chave que asseguraria a

⁵⁸ O crítico de arte Jonathan Crary, por exemplo, apresenta os problemas e enganos de visão na modernidade e principalmente, as formas de controle que seriam o legado da “tecnologização” da visão. E essas revoluções na forma como vemos seriam baseadas em novos modos de olhar, que, por sua vez, estariam habilitados graças ao surgimento de novas tecnologias, isto é, aparelhos fotográficos e pré cinematográficos. CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT, 1990, *passim*.

⁵⁹ Oxfam says wealth of richest 1% equal to other 99%. BBC News. 18 de janeiro de 2016. Business, Disponível em: < <http://www.bbc.com/news/business-35339475> >. Data de acesso: 19/08/ 2016.

condução dos comportamentos do século XX, teria sido apropriada pela ciência, desde que, depois da chegada das guerras industriais na Europa em 1914, com uso de armas químicas, bombas incendiárias, foguetes e aviões, os últimos avanços de melhorias práticas da indústria bélica — a bomba atômica — começaram a ameaçar o mundo inteiro com destruição.⁶⁰ Testemunhamos então, o surgimento de uma nova qualidade de sensação humana, uma espécie de pânico, do qual o terrorismo em todas as suas formas, seria reforçado no momento em que surge como apenas um entre tantos outros sintomas de um sistema de controle e vigilância. As pessoas vivem hoje em meio a uma ansiedade constante. Vivem com medo de perder o emprego, de serem aniquiladas por um grande evento natural, têm medo da violência urbana, de perder o amor dos seus parceiros ou parceiras, têm medo da exclusão social, enfim, de ficarem para trás. Julgamos que essa nova qualidade de sensações é comparável ao terror incontável que no passado as pessoas tinham em relação ao além desconhecido para onde iriam depois da morte e daí passavam a vida inteira se preparando para esse novo mundo que poderia ser ao lado de deus ou do diabo. Esse pânico irracional é de natureza coletiva, pois indica claramente uma propensão de se manifestar como fenômeno social geral. Sabemos também que ele é acalentado e foi incorporado pela grande mídia e os meios de difusão de informação para as grandes massas. Através de repetições frequentemente programadas, normalmente empregando imagens de cunho publicitário, o sintoma de um medo generalizado, vai se instalando na população. Ele está associado à depressão e quase a maioria das vezes mascarado pelas rotinas da vida cotidiana, ou seja, assegurado pelas instâncias de dominação que reforçam a ideologia dominante do capitalismo tardio. Nas palavras de Bauman: “Fiel ao seu nome, a arma suprema do terrorismo é semear o terror”.⁶¹

A angústia coletiva produzida acerca da expectativa de se manter à espera do inesperado, eleva o estado de neurose das pessoas, compreendido comumente como característico do mundo das denominadas sociedades pós-modernas, embora os meios de produção continuem sendo industriais e modernos. São marcas visíveis do desenvolvimento da vida humana em sociedade. A sensação de

⁶⁰ VIRILIO, *Ibid.*, p. 4.

⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 140.

expectativa pelo inesperado, por sua vez, confunde nossa atenção quanto às coisas que nos cercam. Logo, o desejo de obter segurança todo o tempo é também instigado por atos de terror difusos e aparentemente imprevisíveis, se mostrando como o principal recurso com o qual o terror pode contar para ganhar impulso. Mencionamos o termo imprevisíveis, pois acreditamos que eles são previstos, mas empregados para alavancarem políticas de vigilância e manutenção de poder.

Os efeitos dessa prática nos atingem de tal modo que não mais procuramos ver, olhar em torno, nem mesmo diante de nós, ou nada além do horizonte das aparências objetivas. Do mesmo modo que o fenômeno analisado por Guerin⁶², o “paradoxo do olhar”, não apenas as imagens surgem diante dos nossos olhos espontaneamente, mas são produzidas e postas em circulação para nos confundir e, mais ainda, o comportamento social alavancado por uma sensação de receio de um perigo iminente. Sinalizamos que por ambos os lados — tanto pelo conteúdo visual contido nas imagens, como pela denominada “evolução” científica e tecnológica⁶³ — sofremos os efeitos provocados pela política de dominação que orienta todo o senso comum de funcionamento da sociedade industrial.



Figura 29 — Uma dentre infinitas imagens que abordam o tema da violência para fins comerciais e de manipulação ideológica. Confronto entre traficantes policiais militares no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro. FONTE: Domingos Peixoto / Agência O Globo — 29/05/2013.

⁶² GUERIN, *loc. cit.*

⁶³ “[...] com o crescimento da capacidade de nossos instrumentos e recursos de ação, os quais nos permitem avançar ainda mais no espaço e no tempo, cresce também nosso medo de que eles sejam inadequados para erradicar o mal que vemos e o mal ainda não visto, mas que tende a ser gestado. [...] A geração mais tecnologicamente equipada da história humana é aquela mais assombrada por sentimento de insegurança e desamparo”. BAUMAN, *Ibid.*, p. 132.

Na qualidade de sistema de produção, de *marketing* e de consumo, a política de dominação exhibe muitas peculiaridades na forma assumida pelo seu processo de trabalho e na maneira como estão conectados a produção e consumo de imagens. O que não se pode dizer é que a circulação do capital esteja ausente de um sistema de circulação maior e que os praticantes e agentes que nele atuam desconheçam as leis e regras de acumulação do capital. E que esse sistema, por sua vez, não é organizado e controlado de maneira democrática, apesar do alto grau de dispersão dos consumidores de imagens, incluindo o tipo de mensagem que se pretende comunicar e os valores estéticos que devem ser transmitidos. As imagens que tratamos nesse trabalho, aquelas produzidas industrialmente em massa e postas em circulação para as massas da população, apenas reforçam esse domínio. Os agentes produtores dessas imagens (que aqui localizamos também os *designers* consagrados pelo campo), pensadores da classe dominante que trabalham como ideólogos ativos, criariam os conceitos que fazem da atividade de formação da ilusão dessa classe sobre si mesma o seu meio principal de subsistência. Sobre esses agentes poderíamos dizer que do ponto de vista dos fatores que se inclinam à colaboração com a mídia, entendida como submissão incondicional a restrições destruidoras das normas dos campos autônomos, a correspondência seria notória. A independência dos campos científicos, políticos e literários, surgem ameaçados pela influência da mídia, abrigando pessoas pouco consagradas, ou de baixa qualidade profissional do ponto de vista dos valores específicos do campo, e que possuem interesse em ir buscar consagrações que não obtiveram no interior do campo de formação. Esses tipos de consagrações, tal como ser “convidado” para apresentar trabalhos pessoais de *design* gráfico num *talk show*, ser notinhas em colunas mundanas de diários impressos dominicais, serem “convidados” para juízes de competições gastronômicas, etc., são muito bem quistas pela ideologia hegemônica de uma forma geral, uma vez que não ameaçam os agentes do campo midiático, como os jornalistas, ao mesmo tempo em que estão dispostas a passar por suas exigências. Esses *designers*, pensadores heterônomos⁶⁴, agiriam assim como uma porta de entrada através do qual a heteronomia, isto é, as leis do comércio, da economia viria a se introduzir no campo de produção das imagens, quando as imagens estariam ideologicamente condicionadas.

⁶⁴ BOURDIEU, 1997, p. 91.

O público, os agentes da recepção, por outro lado, se comportam diante das ideias e ilusões produzidas pelos agentes consagrados de forma mais passiva e receptiva. Aqueles que se situam fora da classe dominante, em que incluiríamos a quase totalidade da grande massa de trabalhadores, aceitam as imagens legitimadas pelas instâncias de consagração, na medida em que eles são membros ativos dessa classe e, portanto, possuem menos tempo para formar ilusões e ideias sobre si próprios. Isso porque dependem das condições de produção que mantém a sociedade em funcionamento. Em outras palavras, caso pudéssemos separar, na concepção do curso da história, as ideias da classe dominante da própria classe dominante e as tornássemos como autônomas, permanecendo no plano da afirmação de que numa época dominaram determinadas ideias, sem nos preocuparmos com as condições da produção, nem com os produtores dessas ideias, diríamos, caso quiséssemos tomar um tempo histórico como exemplo, que durante o período feudal dominaram os conceitos de honra, fidelidade e outras virtudes, enquanto durante o domínio da burguesia dominaram outros conceitos, como liberdade, igualdade etc.⁶⁵ Haveria de desconsiderarmos os indivíduos e as condições mundiais que constituem o fundamento dessas ideias traduzidas pelas imagens e por uma ciência da imagem que valida sua produção.⁶⁶ Tal como procuramos exemplificar, a própria classe dominante geralmente imagina uma série de conceitos quando busca exprimir por intermédio das imagens difundidas pela Grande Mídia uma ideia de sociedade igualitária e democrática, que promove renda e gera oportunidades, mas que na verdade deixa de revelar como a força de trabalho é explorada intensamente no setor agrário e industrial, por exemplo. Ou ainda, como um estrato social pode se esquivar da necessidade natural do trabalho, lançando-a sobre os ombros de outra camada e ainda “trabalhar” na intenção de produzir uma concentração desproporcional do capital privado.

Enfim, o tipo de conteúdo presente nas imagens, tal como os esforços para a sua produção, circulação e recepção, apenas seria possível em razão da organização, e consequente hierarquização das formas de trabalho. Todo o avanço e

⁶⁵ MARX, *Ibid.*, p. 448.

⁶⁶ “O homem do saber e o trabalhador produtivo estão longinquamente separados um do outro, e a ciência, em vez de aumentar nas mãos do trabalhador suas próprias forças produtivas para ele mesmo, contrapõe-se a ele em quase toda parte. [...] O conhecimento torna-se um instrumento que pode ser separado do trabalho e oposto a ele”. W. Thompson, *An Inquiry into the Principles of the Distribution of Wealth* (Londres, 1824), p. 274. *Apud.* MARX, 2013, p. 435.

desenvolvimento tecnológico orientado ideologicamente foi capaz de destruir o conjunto dos diferentes fenômenos envolvidos na representação visual que estiveram mais aproximados da vida gregária, da *praxis* em sociedade. A democracia representativa passou a ser ameaçada pelos instrumentos de mídia impressa e radiodifusão que formaram uma democracia padronizada da opinião pública, que controla a emoção pública e que arruína o frágil equilíbrio de sociedades supostamente emancipadas de sua presença real. Daí porque é preciso concordar com Virilio quando afirma existir uma espécie de pânico em grande escala que passa a ser invocado diante da aceleração de uma realidade que não só nos ultrapassa de maneira tirânica, mas que literalmente ultrapassa toda avaliação objetiva e, portanto, toda a nossa compreensão sobre a ordem mundial.⁶⁷

A confusão do perceptível, onde tudo se dissolve na indistinção é seguida pela indiferença ou então pela passividade de um sujeito social confuso e facilmente influenciável. Perdemos a capacidade de ver e conhecer, pois na castração da diferença não há pensamento crítico. A maior parte das imagens que somos induzidos a ver não permanecem, pois não possuem consistência embasada por conteúdo sólido. Ou melhor, são imagens produzidas na intenção de serem o que de fato elas são, ou seja, imagens que carecem de substância estética. Daí porque são facilmente esquecidas apesar de estar constantemente em evidência. Os avanços da tecnologia de reprodução eletrônica e da capacidade de armazenar imagens que essas tecnologias possuem, retiraram as imagens de seus contextos no espaço e no tempo, para uso e recuperação instantânea numa base de massa⁶⁸ amorfa e desenxabida.

Dentre o conjunto das imagens que surgem aos nossos olhos hoje, é certo que temos uma série de eventos representados com uma relação de base pouco aprofundada, sem uma concatenação dos fatos reais e mais próximas de qualquer outro tipo de lógica acerca das quais não saberíamos ao certo de onde vêm nem para onde vão. Mesmo no caso da mídia voltada para o público culto e

⁶⁷ VIRILIO, *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ Assim David Harvey lembrou a previsão concreta do poeta Paul Valéry a respeito da reprodução mecânica das imagens: “Do mesmo modo como a água, o gás e a eletricidade chegam até as nossas casas, vindos de longe para satisfazer as nossas necessidades de seguir o princípio do mínimo esforço, assim também seremos suprimidos de imagens visuais ou atividades que vão aparecer e desaparecer a um simples movimento da mão”. HARVEY, David. *op. cit.*, p. 311.

escolarizado, as imagens são apresentadas como se fossem atemporais e anistóricas. Curiosamente, caso algum veículo comunicacional ousasse estabelecer relações contundentes entre imagens e acontecimentos de modo a produzir-se de fato a “globalização”, o jornalista, *designer* ou qualquer categoria profissional que trabalha com a veiculação de imagem seria acusado de estar fazendo política, de estar tomando uma posição, como se não já o fizessem. Na lógica dos veículos de difusão da informação de massa, como no caso de algumas emissoras de televisão e editoras de revista, o que deve ser feito é mostrar ou exibir as imagens e nada muito além disso. Mas essas imagens são manipuladas. Primeiro por um determinado olhar durante a sua captura, que sugere um tipo de enquadramento, depois com o uso de uma determinada técnica de editoração da imagem, ou ainda a seleção de quais dentre outras, serão as imagens a ser publicadas ou ir ao ar. O mais grave, porém, é o fato de se isolar a imagem daquilo de que ela é o complemento, de todo o contexto da qual ela adquire sentido e que a torna inteligível. Na ponta da recepção as massas são afastadas do mundo, de tudo que é importante, de tudo que deveria ser levado a sério, pois existe uma lógica da mídia oficial que tende a apresentar um mundo obscuro, anedótico, sem pé nem cabeça. Sintetizando: as imagens nunca são elas próprias, tomadas do natural e neutras quando postas em sua circulação. Daí, lembrarmos no fundamento de sua história na cultura do ocidente, as discussões político-religiosas em torno da proibição e aceitação de seu uso, e que por muitos séculos moldaram sua maneira de comunicar.

Assim, o veredito e julgamento midiático pesa cada vez mais, mesmo sobre universos mais autônomos, mais fechados em si mesmos e sobre suas próprias tradições, como o mundo científico. Os conceitos de uma eventual ciência das imagens passam a circular de forma mal traduzida no mundo inteiro, tornando-se problemáticas impostas com a intenção de ocultar eles mesmos como parte do próprio mecanismo de dominação. Isso, porque são conceitos que se propõem como universais, quando na verdade universalizam particularidades, em especial do estrangeiro, dos países imperialistas, tais como os Estados Unidos atualmente. Isto é, os Estados Unidos seriam hoje para o Brasil o equivalente ao que foi a França com sua influência positivista durante a construção do imaginário no período da República, ou ainda o que foi Portugal a frente da condução de uma

política religiosa no século XVI. Na era do novo milênio o imperialismo americano se encarrega de exercer sua dominância simbólica mediante as imagens que por intermédio da Grande Mídia Internacional, pelos jornais e cinemas consagrados, são incorporadas à cultura do Ocidente como um todo, desde a exaltação da sua própria cultura patriótica através de personagens fictícios como o soldado boina verde John Rambo, protagonizado pelo ator Sylvester Stallone, até imagens que tendem a reforçar — ainda que seja disfarçando sua participação em guerras como no caso da Líbia, Síria, Ucrânia, entre outros países — sua própria política econômica. Os meios industriais de produção de imagens americanos, nesse caso, são capazes de introduzir uma grande quantidade de novos problemas, visto que tendem a promover como universais categorias de pensamento orientados para o controle das estruturas sociais de seu país. Tal como fizeram no princípio do contexto depois da Segunda Guerra, do século XX, com um plano de revitalização econômica da Europa (Plano Marshall), onde promoveram uma ofensiva diplomática que os levou a posição de condutores do processo cultural ocidental: momento quando o Estilo Internacional foi difundido e comercializado juntamente com a promoção do expressionismo abstrato como continuidade do modernismo.⁶⁹ Toda essa ação seria orientada de modo a divulgar as contribuições da pesquisa científica ou artística mais avançada, em que supõe colocar em questão o monopólio dos instrumentos de difusão dessa informação (científica ou artística) que a Grande Mídia Internacional detém de fato. Introduziriam assim a crítica da representação das expectativas da maioria, construída pela demagogia comercial daqueles que detém os meios de se interpor entre os produtores culturais e a grande massa dos consumidores.

Embora a homogeneização das formas de cultura e identidade sugira parecer um traço exclusivo do nosso tempo, esse trabalho busca sinalizar esse efeito como consequência das formas de dominação. No período colonial os povos originários também abriram mão de sua identidade indígena. A transposição dos modelos europeus em terras americanas oferecia uma enorme contribuição para o surgimento de atitudes singulares, próximas à cultura ibérica. O esfumaçamento

⁶⁹ “[...] Os Estados Unidos apropriam-se do projeto moderno e, por conseguinte, das propostas elaboradas pelas vanguardas europeias, dentro de uma perspectiva de modernização nem tanto cultural, mas sobretudo vinculadas aos interesses desenvolvimentistas da nação”. CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010, p. 38.

das referências autóctones preparou a lenta emergência de um novo indivíduo que ia aprendendo a se orientar na sociedade colonial, adotando comportamentos inéditos e improvisando modos de agir diferentes daquele que a comunidade e a Igreja lhes tinham prescrito. Como se a perda das referências ancestrais tivesse forçado parte daquele povo a se destacar dos demais, inventando outros caminhos até então desconhecidos. Essa margem de comportamento prefigurava um dos efeitos mais consideráveis da ocidentalização e um dos traços característicos da sociedade mestiça que viria a se impor nos séculos seguintes, aliando “desenraizamento desordem e adaptação”.⁷⁰ É preciso não esquecermos que o distanciamento e a singularização em relação a referências autóctones ou cristãs, marcam apenas uma etapa no processo do curso da história. A troca de identidade, tanto hoje com outrora, não passa de um prelúdio a perda de identidade de um lugar histórico situado no tempo.

Nos dias atuais não seria diferente. Na cultura globalizada das sociedades industriais, a política das imagens continuou a ser implementada de modo a provocar uma espécie de alucinação estética do real, onde tudo, do mais banal ao mais marginal, foi pasteurizado ou homogeneizado dentro dessa estética neutra e pseudo-anódina. A mídia impressa e televisiva tornou-se o porta-voz de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, que dita “o que se deve pensar” sobre o que considera como problemas da sociedade: casos de violência isolados, a vida privada de determinado artista, corrupção em um determinado partido político, enfim. Não há discurso (análise científica, manifesto político), nem ação (manifestação, greve) que, para ter acesso ao debate público, não deva submeter-se a essa prova da seleção jornalística, ou melhor, a uma censura exercida pelas instâncias juntamente com seus agentes, ao reter apenas o que lhe é capaz de interessar. Permanecem em suas categorias ao relegar a insignificância ou à indiferença expressões simbólicas que mereceriam atingir o conjunto dos cidadãos.⁷¹ É preciso não esquecer que a concentração da renda financeira, a internacionalização dos meios de comunicação controlados ideologicamente pelas minorias dominantes, ou melhor, das poucas corporações⁷² encarregadas pela

⁷⁰ GRUZINSKI, 2003, p. 407.

⁷¹ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 67.

⁷² “Conjunto de órgãos que administram ou dirigem determinados serviços de interesse público de modo a assegurarem a concentração da renda em benefício próprio. Pensamos corporações aqui

distribuição das riquezas mundiais, está limitando a formação de modos de trabalho singulares, expressões regionais, cosmologias diferenciadas. Nossos aspectos da vida em coletividade estão sendo profundamente afetados, uma vez que a própria relação humana foi esvaziada, e tal como as imagens, os laços relacionais não permanecem. No mundo globalizado tudo nos parece igual. Nada é melhor ou pior, mas igual. Diante dessa ordem de funcionamento que não oferece razão ou atrativo para que se lhe dedique a preferência, estamos também assumindo uma dificuldade generalizada de recuperarmos nossa capacidade de discernimento, nosso senso de juízo, sobre os valores das coisas do nosso mundo. Todo o trabalho coletivo tende-se a homogeneizar e a banalizar, a conformar e a despolitizar.

Assim, mesmo que concordemos com Paul Virilio sobre os efeitos de homogeneização de todas as formas de representação social nas sociedades industriais, é preciso fundamentarmos com mais clareza como essas representações da cultura de massa estão necessariamente subsumidas ao modo de produção capitalista. Para Virilio, o afastamento do substancial estético das formas de representação e produtos organizacionais tais como as imagens, estaria relacionada a uma aceleração tecnológica e da realidade, que, por sua vez, agiria sobre os regimes políticos de manutenção da vida pública, e não o contrário, como identificamos nesse trabalho. Assim, Virilio acredita que seria na transmutação súbita da estética da imagem material para uma imagem digital e efêmera, que poderíamos vislumbrar melhor a razão para uma iconoclastia ou uma morte programada da imagem fixa.

Além disso, a associação que Virilio realiza quando considera o fim do materialismo histórico com a desmaterialização das ciências dos materiais nos parece ser insuficiente, pois o método em nada tem a ver com a passagem material (física) de parte de objetos de representação da cultura contemporânea para a abstração digital em vista dos avanços tecnológicos.⁷³ Nesse sentido, é preciso compreendermos as passagens das transformações históricas assim como suas

como na tradução literal das *Corporations* capitalistas, o equivalente moderno da mítica hidra de Lerna: grupos econômicos – muitas cabeças que se organizam um só corpo para dominar uma extensa área econômica, produzindo mais valia para poucos e miséria e pobreza para milhões”. GALLAO, Karl Georges. A fronteira do design como seu território: inquietações acerca do uso de uma ciência fracionada. *Revista Tamanduá - Design, Arte e Representação Social*. v.01,2014, p. 9.

⁷³ VIRILIO, *Ibid.*, p. 58.

representações materiais e de suas imagens a partir das condições históricas de existência real, isto é, a partir das relações materiais de dominação e organização das formas produtivas de trabalho conforme suas diferentes fases de desenvolvimento da autoconsciência e do próprio sujeito social.

Ademais, como mencionamos mais acima, as ideias, assim como a ciência tecnológica, não se transformam de forma autônoma como ideias deslocadas do seu tempo e da prática política. Mesmo assim temos a impressão que em cada período histórico existe o fenômeno de que as ideias que dominam são cada vez mais abstratas, ou melhor, que seriam ideias que assumem cada vez mais a forma da universalidade. Poderíamos mencionar um certo número de princípios que buscam oferecer um entendimento coerente e que fundam uma visão de mundo a partir de um certo número de proposições fundamentais a um discurso central como na teoria econômica — economia vulgar, por exemplo —, que julgam oferecer uma lógica matemática, com base científica para dar legitimidade à ideologia dominante.⁷⁴ Esses princípios então passam a ser compreendidos de forma ampla como uma visão coerente, embora sejam dominados por um número restrito de pessoas que oferecem o aval necessário aos discursos neoliberais produzidos por políticos e pela imprensa midiática que repetem variantes frouxas do discurso dominante.⁷⁵

O que Marx nos diz é que, considerando os momentos históricos, toda nova classe que toma o lugar de outra que dominava anteriormente, para atingir seus fins, é obrigada a apresentar seu interesse como o interesse comum de todos os membros da sociedade. Portanto, esse interesse é expresso de forma ideal. Por isso, a classe dominante é obrigada a camuflar suas ideias sob o modelo de universalidade,

⁷⁴ Marx estabelece uma distinção sobre a orientação de seu trabalho separando a economia política da economia vulgar, a qual, segundo ele, busca qualificar todos aqueles economistas que se recusam a pensar além da representação burguesa: “[...] para esclarecer de uma vez por todas, entendo como Economia Política clássica toda economia desde W. Petty que investiga o nexo interno das condições de produção burguesas como antítese da economia vulgar, que apenas se move dentro do nexo aparente, ruma constantemente de novo o material já há muito fornecido pela economia científica oferecendo um entendimento plausível dos fenômenos, por assim dizer, mais grosseiros e para o uso caseiro, da burguesia, e limita-se, de resto, a sistematizar, pedantizar e proclamar como verdades eternas as ideias banais e presunçosas que os agentes da produção burguesa formam sobre seu mundo, para eles o melhor possível”. MARX, Karl. *Os Economistas: O Capital* — crítica da economia política. São Paulo: Círculo do Livro Ltda., 1996, p. 206.

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002, p. 24.

apresentando-as como as únicas ideias racionais e universalmente válidas.⁷⁶ Essa é a forma como Marx entende o termo ideologia, uma forma camuflada de representação empregada por um grupo social. Seria preciso considerar que a própria classe dominante possui a representação de que seus conceitos dominaram e os diferencia das representações dominantes de épocas precedentes apenas porque os apresenta como verdades eternas. A força social que impõe esse discurso dos conceitos dominantes está não apenas na base científica como também no consenso que se impõe paulatinamente ao conjunto do corpo intelectual e mesmo às forças sociais. Quando realizamos uma pesquisa é possível encontrar nos trabalhadores de base os traços, os efeitos da propaganda, mas mais ainda, os que são oriundos da opinião comum de seu tempo. Por estar permanentemente expostos ao longo do dia às imagens dos maiores veículos midiáticos interiorizam pouco a pouco uma visão alienada do mundo. As ideias propagadas tornam-se *doxa*, e cria-se daí um conjunto de crenças que nem se quer precisam ser anunciadas, mas que existem por si mesmas.

Orientadas pela ideologia comercial do capitalismo, as instâncias não mais ordenam diretamente, mas buscam induzir a sociedade indiretamente ao consumo mediante à produção das imagens que, por sua vez, passam a ser assimiladas como parte de uma aceitação positiva pela grande maioria, que vítimas de sua ação, estão propensas em acreditar na possibilidade da escolha individual. Daí porque é preciso estarmos atentos para uma análise da produção cultural e da formação dos juízos estéticos mediante a um sistema organizado de produções e de consumo mediado por divisões do trabalho, exercícios promocionais e arranjos publicitários sofisticados. Para tanto é preciso compreender a produção das imagens dentro do cenário dominado pela circulação do capital financeiro. Tal como procuramos demonstrar nesse trabalho, a política de dominação tem feito uso das imagens como mecanismo de controle político e ideológico em diferentes épocas históricas desde o século IX. Depois da globalização, podemos verificar que as imagens se encontram no reconhecimento e no consumo das mercadorias, que por sua vez estão no “centro de uma pseudo-resposta a uma comunicação sem

⁷⁶ MARX, *loc. cit.*

resposta”.⁷⁷ A falta de resposta se deve à supressão dos limites do verdadeiro e do falso, na disposição de toda a atividade vivida por uma presença real da falsidade assegurada por uma aparência organizada. Enfim, ainda que as formas de representação social — tais como fotos, filmes, obras de arte, ou ainda, diagramas e materiais gráficos — possam variar em razão das diferentes organizações ou grupos sociais⁷⁸, de estratificação econômica diferenciada, nada escapa ao domínio ideológico no sentido que Marx nos ensinou. As leis do pensamento dominante, sob o ponto de vista exclusivo do seu tempo, suprimem as formas de produção, das representações sociais, onde muito pouco nos sobra, quando praticamente tudo que é produzido é cooptado pela ideologia comercial. Com as imagens não é diferente.

4.4.

A idolatria das imagens em função da economia de mercado

Nesse trabalho tivemos ocasião de demonstrar que a política hegemônica em relação às imagens estava essencialmente subsumida em termos de processo e liderança à lógica inerente ao sistema social capitalista e também no controle dos meios de comunicação. E dentro do meio político, a ação que serve de mediação nas operações de controle da opinião geral e que era exercida por intermédio dos sinais capazes de reproduzir as coisas no espaço social, foi a eficácia simbólica. Esses eram os princípios pelos quais os produtores de imagem exerciam seu poder de dominação. Hoje, a instância fundamental que condiciona a presença da imagem em nossas vidas, determinando isso que Régis Debray⁷⁹ chamou de

⁷⁷ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*; tradução: www.terraviva.pt/IlhadoMel/1540. Livro virtual do Projeto Periferia, Ed. 2003, p. 164. Disponível: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf. Acesso em: 06/10/2016.

⁷⁸ BECKER, Howard S. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 29.

⁷⁹ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

iconosfera⁸⁰, esse gigantesco culto às imagens, o seu misterioso ou mágico aspecto pretensamente autônomo e indiscernível aos pesquisadores, sem dúvida é o poder econômico.⁸¹

Diferentemente da separação feita por Belting, entre poder (ideologia) político e poder econômico, gostaríamos de lembrar a noção óbvia de que a ideologia de uma sociedade, localizada historicamente, é a ideologia de sua classe dominante. Em outras palavras, uma das grandes descobertas teóricas de Marx, a noção de ideologia e a mesma como sendo a expressão de uma classe social, é básica para que possamos avançar em nossas reflexões. Como estamos tratando de uma análise crítica sobre modos de produção, recepção e circulação das imagens na contemporaneidade, precisaríamos necessariamente pensá-la a partir da ideologia comercial ou do modo de produção capitalista, pois o sistema de produção capitalista é a circunstância mais importante nessa cultura. Consideramos também que outras circunstâncias interferem na produção da ideologia e que elas são extremamente importantes, mas que aqui apresentam-se em um plano secundário, assim, o modo de produção capitalista faz com que as imagens passem a ser compreendidas necessariamente como os próprios ícones de consumo visual, seja no âmbito da esfera comercial, no que diz respeito a impulsionar compras e venda; seja na esfera política, quando pensamos a melhor maneira de escolher as figuras eleitas pela população para representar os interesses da sociedade; ou ainda na esfera humanitária das questões socioambientais, a partir da política de uso de materiais recicláveis ou de materiais que não agredam o meio ambiente — apesar do que, estas duas últimas também poderiam ser consideradas como formas de manutenção dos interesses comerciais. De qualquer maneira é preciso comentarmos o sistema econômico que existe por detrás das relações políticas na atualidade, que serve na administração da vida pública nas sociedades complexas e de democracia pluralista. Assim como já mencionado anteriormente, a lógica

⁸⁰ *Iconosfera* é o termo cunhado por Debray e que compreende o conjunto de imagens identitárias, catalisadoras, referente a um grupo social ou sociedade em um dado momento com o qual ela interage. Ver também: MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma “história visual”*, In.: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005. Cap. 2, p. 1.

⁸¹ “(...) Trata-se do poder econômico, o qual desempenha em segundo plano o papel que outrora cabia ao poder político. As imagens diretrizes que ele produz são, por isso, ícones de consumo, e já não ícones de ideias ou ideologias políticas”. BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne, 2011, p. 28.

comercial não apenas se impõe como sistema geral de funcionamento de nossa sociedade, como também exerce uma pressão sobre as formas de representação visual, com um papel preponderante, e que é regido pela ordem dos veículos comunicacionais.

Na sociedade industrial do capitalismo flexível o uso das imagens como recurso da publicidade tornou-se uma maneira crucial de alavancar a produção, a recepção e a circulação das mercadorias, ou seja, em toda sua fulguração as imagens fazem com que as mercadorias pareçam mais belas ou ainda melhores do ponto de vista funcional, caso elas tenham alguma utilidade, pois normalmente elas, as mercadorias são inúteis. Daí nos parece que carece observarmos que o sistema analítico de Bourdieu e a noção de Campo, só tem sentido se for interpretado à luz do contexto geral do capitalismo. A produção, recepção e circulação, instâncias onde os agentes do Campo operam, adquirem sua verdade na realidade histórica do capitalismo como sistema econômico e base para que eles ocorram. Caso pudéssemos classificar as imagens qualitativamente, o que realmente são, caso fossem consumidas, ou seja, compradas e momento em que se tornam mercadorias, poderíamos dizer que o consumidor saborearia as imagens como uma espécie de narcótico visual, mas as imagens continuam não possuindo funcionalidade, ou melhor, não servem a nenhum propósito social, digamos assim. São apenas coisas não necessárias ou supérfluas. Elas são pensadas, portanto, para que se consiga nelas a reprodução constante do desejo das mercadorias – esta seria a sua função social primeira — que hoje já se tornaram um amontoado de coisas supérfluas, mas mesmo assim os produtores de imagens investem na noção de que as imagens possuem uma necessidade social.

Os anúncios publicitários demandam pelas imagens que mais se aproximam da estética contemporânea incorporando composições visuais dotadas das técnicas as mais avançadas e exigentes de acordo com aquilo que os pares do Campo do Design⁸² definem como imagens de boa qualidade e que “funcionam” ou possuem uma demanda por conta de sua necessidade. É inequívoca qualidade das imagens

⁸² Evidentemente que não são apenas os *designers* os produtores de imagens, mas essa categoria profissional tem advogado para si, se comparando com outros profissionais qualificados, tais como arquitetos, artistas, fotógrafos etc., a qualificação de ela é detentora dos principais atributos na produção de imagens.

empregadas por empresas que anunciam objetos de luxo, por exemplo, a venda se inicia baseada primeiramente em pouco texto e “boas” imagens. E de modo geral, podemos constatar também grandes inversões de dinheiro em propaganda e publicidade, caso a empresa queira incrementar suas vendas e não importa de qual mercadoria. Seja a “venda” da noção de que uma plataforma de petróleo para o desenvolvimento de um país, seja uma canetinha de tinta avermelhada e exalando cheiro equivalente ao de um morango. Nesses anúncios os produtores de imagem trabalham os operadores e realizadores que dominam os principais códigos visuais empregados na venda das mercadorias. Eles são responsáveis por legitimar a partir da crença entre os pares que atuam nessa área, dentro do campo da comunicação visual, a concepção gráfica tida como a mais eficaz na comunicação em nível operacional entre a produção e a recepção: os *designers* gráficos. Todavia, gostaríamos de lembrar que essa eficácia é apenas uma noção, isto é, uma crença. Não é algo provado cientificamente. Até hoje não há provas de que ela realmente exista e que funcione do modo como os pares do campo afirmam que ela funcione.⁸³ Mas, quando se participa de um universo de práticas e representações sociais relativamente autônomas, voltado para um coletivo de pares ou leigos, deve-se recorrer a certas formas, recursos ou meios disponíveis, reconhecidos como legítimos nesse campo. Pois somente nesse contexto, nesse mercado de bens simbólicos, um enunciado ou discurso pode adquirir seu valor. Enfim, também não poderíamos ignorar que na torrente da grande e variada quantidade, aparentemente amorfa, de imagens, se delineiam as estruturas de poder: veículos midiáticos, que para divulgar as imagens, selecionam antes o material visual que aos nossos olhos se tornam aparentes. Ou seja, normalmente, quando tratamos das representações e as práticas de um campo, mencionamos apenas que elas dependem dos suportes midiáticos, mas esquecemos do contexto organizacional e do tipo particular de poder que o institui.

Os ícones que circulam pelos meios de difusão de massa representam e atendem aquilo que os líderes do mercado, isto é, aqueles que mais vendem, afirmam que funciona e é eficaz. Caso desejássemos empregar a preciosa noção de Campo, formulada por Pierre Bourdieu, o líder de mercado estaria na posição de ser, ora

⁸³ ALMEIDA, Marcelo. *A eficiência do signo gráfico empresarial: forma consagrada pelo campo do design nas instâncias da cultura visual moderna*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado — Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

recepção, ora circulação, mas que, ainda segundo Bourdieu, as três instâncias, incluindo aí a instância da produção, exerceriam um poder intercambiável, promovendo o Campo como um todo, o motor dessa liderança. Essa perspectiva, seja a vertente teórica que venhamos a utilizar, excluindo-se daí a idealista e que defende uma autonomia para as imagens, em nenhum momento censuraria as imagens, pois como já tivemos ocasião de apresentar nesse trabalho, elas estariam representadas, em sua grande maioria, dentro do mesmo propósito para qual foram elaboradas, isto é, atendendo à ideologia dominante de sua época. Elas servem como elemento facilitador para a aceleração nas trocas comerciais: seja de uma mercadoria previamente fabricada ou um serviço qualquer previamente organizado. A imagem de um carro de luxo rodando silenciosamente em uma estrada absolutamente vazia, tendo ao fundo uma bela ária cantada por Maria Callas, gera o anseio da mercadoria necessária, digamos assim, diante da variedade material de mercadorias de luxo que são oferecidas diariamente e para a totalidade das coisas que fazemos, mas que poderiam ser quaisquer outras mercadorias, respeitando-se aí o “mercado” ao qual elas estão sendo oferecidas. Isto pois, para o modo de produção industrial vigente, essa variedade material⁸⁴ seria uma motivação material para a troca comercial e que tornaria os donos de indústria, os possuidores de mercadorias, dependentes uns dos outros.⁸⁵ Cada um deles precisaria permanentemente de consumidores para manter seu negócio. A imagem, ela própria, não seria uma mercadoria e nem poderia ser, enquanto em sua condição material de fabricação não viria a produzir mais-valia, e enquanto dependeria de uma ideologia externa às necessidades reais do mundo para se fazer existir, tal como aconteceu com as imagens, quando eram produzidas para atender a ideologia religiosa, ainda que subjacente a elas houvesse um interesse de classe.

Aliás, seria exclusivamente por conta da crença religiosa que foi possível constituir uma crença idealista na autonomia comunicacional em relação as imagens, que desde antes da Idade Média, fez parte de um projeto político que legitimou seu poder de expressão como algo natural, a imagem em si mesma e por

⁸⁴ Essa seria uma etapa da produção qual os *designers*, não apenas os *designers* gráficos, mas sobretudo, os *designers* de produto, também participariam: na questão da concepção formal dos objetos da cultura material, e que no caso das mercadorias industriais, se limitariam em permanecer incrustados em sua aparência.

⁸⁵ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 235.

ela própria, como portadora da verdade. Um poder ou autonomia remanescente da história da cultura visual da antropologia cristã, matriz da cultura ocidental. Daí porque nas sociedades contemporâneas ocidentais a imagem oferece a sugestão de que funciona muito bem, seja no meio publicitário como um artifício que atende ao anseio constante pelo acúmulo de riquezas das grandes indústrias, seja em função da manutenção financeira do poder corporativista e do monopólio do setor privado, ou autonomamente como obra de arte, servindo apenas à fruição estética daqueles que possuem os méritos necessários para apreciá-la.

No campo do meio político ela também cumpre o seu papel. Políticos se vendem como se fossem uma mercadoria viva, na medida em que são consumidos como imagens por intermédio dos meios de comunicação, a partir dos quais as pessoas são induzidas a um consumo que é valorizado como parte de um projeto ideológico maior voltado para a circulação da economia. No Brasil, apesar de não ser permitida pela legislação⁸⁶ qualquer tipo de propaganda eleitoral impressa na forma de pintura ou inscrição — com exceção de adesivos ou papéis que não excedam meio metro quadrado de tamanho —, imagens fabricadas para atender campanhas eleitorais infestam o espaço público do meio urbano. Os bens de uso comum são ocupados de forma irregular pela veiculação desse material publicitário, produzido na forma de inscrições a tinta, placas, standartes, faixas, cavaletes, santinhos políticos, de modo que a intervenção dessas imagens é responsável pela



Figura 30 — Santinhos políticos no chão em dia de votação. Zona Leste, São Paulo, 2012. FONTE: André Rafaini.

⁸⁶ Art. 37, *caput.*, da Lei nº 9.504/97: “Nos bens cujo uso dependa de cessão ou permissão do poder público, ou que a ele pertençam, e nos bens de uso comum, inclusive postes de iluminação pública, sinalização de tráfego, viadutos, passarelas, pontes, paradas de ônibus e outros equipamentos urbanos, é vedada a veiculação de propaganda de qualquer natureza, inclusive pichação, inscrição a tinta e exposição de placas, standartes, faixas, cavaletes, bonecos e assemelhados”.

mediação da relação social das pessoas de forma violenta. Isso, porque partidos políticos gastam muito dinheiro com *marketing* eleitoral, na medida em que acreditam que sem essa publicidade, seus candidatos não ganhariam as eleições. Os políticos e os partidos partem do *habitus* ou disposição social em vigor que é a base da existência desse arbitrário cultural, no qual a imagem, ou seja, o uso dos recursos visuais, assim como dos enunciados retóricos com o uso das palavras, os suportes que garantem a vitória eleitoral. Enfim, no nosso entender trata-se de uma crença, em que os políticos e os partidos, assim como os eleitores a reproduzem sem muito pensar. Caso os *designers* um dia se disponham a desvelar esse mito, entre eles ao menos, esse castelo de cartas ruirá. Os *designers* não desmontam esse mito por uma única e simples razão: participam sinceramente e necessariamente dessa crença, pois precisam dela como os peixes precisam da água para viver e assim reforçam essa cultura visual. Ninguém vive ou pode viver fora de uma cultura.

Por outro lado, ainda que prevista por lei, dentro de um limite legal, seria importante considerarmos que outras grandes quantias em dinheiro são doadas de forma livre, sem qualquer restrição ou contabilização, por instituições e empresas privadas como recurso concreto para eleger os representantes que irão agir dentro do meio político em favor daqueles interesses corporativistas. Um outro esquema comum de corrupção eleitoral seriam as empresas (gráficas) “fantasma” ou de “fachada”. Ou seja, estabelecimentos que possuem por objetivo a ocultação do verdadeiro responsável pelas práticas delituosas, sendo empregada para favorecer o cometimento de crimes contra a Ordem Tributária, a Administração Pública e o Sistema Financeiro Nacional na prática de “lavagem” de dinheiro. Muitas dessas empresas possuiriam múltiplos “nomes fantasia” registrados em posse de funcionários ou parentes de funcionários possuidores de cargos comissionados em gabinetes de políticos eleitos.⁸⁷

⁸⁷ Durante as eleições de outubro de 2016 para os cargos de prefeito e vereador, a gráfica Imprint 2001 foi a gráfica que mais recebeu pagamentos de vereadores que possuem mandato na Câmara do Rio. Segundo os dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), cerca de R\$3,3 milhões teriam sido gastos com “publicidade por materiais impressos”, no qual, deste valor, R\$ 980 mil (30%) teriam sido pagos à gráfica Imprint 2001. A gráfica teria como sócios, dois parentes de uma funcionária comissionada da Casa, que receberia um salário bruto de R\$ 14,5 mil mensais. Outra gráfica, a MEC, teria um contrato em vigor com a Câmara de R\$ 5,7 milhões por ano, na qual cinco candidatos à reeleição estariam usando os serviços da empresa, incluindo o primeiro vice-

Nos casos das quantias doadas em campanha, consideramos que os partidos políticos costumam receber doações de recursos financeiros de pessoas físicas ou jurídicas, fora da ressalva dos limites máximos de arrecadação, recorrendo às transações não contabilizadas ou declaradas conhecidas popularmente pela expressão “caixa dois”. A própria mídia participa desse esquema financeiro que funciona claramente como troca de favorecimentos. Isto, porque os principais meios de comunicação são representados, essencialmente, por grupos empresariais, cada vez mais concentrados e globalmente interligados. A principal fonte de rendimento do negócio da grande mídia é a publicidade e, por isso, ela precisa se manter suficientemente próxima da política e do Governo para obter acesso à informação, usufruir das regulamentações para a imprensa e, como ocorre em vários países, gozar de subsídios consideráveis. Em vista da prática de uma política dominante, a grande mídia sugere assumir uma posição suficientemente neutra e distante de modo a preservar a sua credibilidade, atuando como intermediários entre os cidadãos e os partidos na produção e consumo de fluxos das informações e das imagens, nas bases da formação da opinião pública, das eleições e dos processos de decisão política.⁸⁸

Compreendemos, portando, que a partir do montante gasto em “doações desinteressadas”⁸⁹, a disputa eleitoral seria, desde o princípio, comprometida democraticamente pois, dependendo da quantia doada em campanha, um determinado candidato poderia ser mais favorecido do que outro, na medida em que uma campanha fosse agraciada por uma quantidade maior de dinheiro privado. Aliás, esse dado por si próprio, já desmonta a noção idealista de que é a imagem, de modo independente e por sua própria potencialidade, que garante os votos e a vitória dos políticos.

Em consequência, a imagem do candidato eleitoral, ou a sua reprodução, seria privilegiada, ganhando assim maior destaque — mais tempo de exibição — nos veículos da grande mídia e espaços urbanos. Sabemos, por exemplo, que no caso das emissoras de televisão, é concedido um horário destinado à divulgação da

presidente da Casa, Carlo Caiado. BERTA, Rubens. *O fantasma da gráfica de santinhos*. O Globo. Rio de Janeiro, 01 out. 2016. País (Eleições 2016). p. 8.

⁸⁸ ESTEVES, João Pissarra. *Espaço Público e Democracia: Comunicação, processo de sentido e identidade social*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 49.

⁸⁹ As aspas são nossas, pois gostaríamos de formular sutilmente que o termo doação é compreendido como algo gratuito ou desinteressado, mas que efetivamente não é.

propaganda eleitoral gratuita, nesta a imagem de determinados candidatos aparece por mais ou menos tempo, ou ainda que entram em exibição no horário nobre, em razão dos mesmos motivos. Essa talvez seja uma das razões pela qual a idolatria permaneceria sendo estimulada. Pois a partir desse estímulo à atividade comunicacional por intermédio das imagens assumiria sua lacuna no mundo neoliberal, infestando e reproduzindo os efeitos das imagens no mundo globalizado.

Considerando a sua construção histórica, é nas imagens que se pode desfrutar a bela aparência e o arrebatamento da sedução em si mesmas, aquilo que algum tempo atrás chamaríamos de fruição estética. Sem um largo espaço para a escolha, nos permitiríamos ser seduzidos pela propaganda enquanto consumiríamos aquilo que foi pensado e produzido para estimular o consumo. A imagem voltaria a se encarregar de um universo religioso difuso, dissolvido no consumo, destilando no cotidiano a insignificância de seus milagres, exibindo a salvação na presença imediata e uma imanência impalpável, que projetaria uma ideia ou uma forma de pensamento a ser assimilada como verdade sobre alguma coisa ou alguém. A imagem por ela mesma não revelaria essas coisas. Quando Moisés pede a Aarão que explique como foi produzido o bezerro de ouro, Aarão lhe responde que simplesmente jogou o ouro dos judeus no fogo e o bezerro surgiu como um autômato autogerado.⁹⁰ O bezerro se fez quase que de forma espontânea no mundo, lembrando as “imagens aparecidas” do período colonial brasileiro. A noção que defende que as imagens possuem um poder social ou psicológico próprio, seria o clichê atual que se manteria de forma hegemônica nos estudos contemporâneos em cultura visual. Uma ideia que se encontra tão viva no mundo moderno quanto outrora em sociedades tradicionais, mas que insistiria em se repetir na consagração de outros ideais. A dança ao redor do bezerro de ouro voltaria a ocorrer quando já não mais adorariamos nenhuma imagem dos deuses, mas estaríamos propensos a nos salvar pela beleza da aparência das imagens efêmeras.

⁹⁰ O professor de história religiosa, Pier Cesare Bori, nos chama a atenção para o fato de que o relato acerca do “auto engendramento” do bezerro seria uma parte crucial da expiração da culpa de Aarão (e da condenação do povo judeu) pelos pais da Igreja. Macário, O Grande, por exemplo, descreve o ouro atirado ao fogo “transformado em ídolo como se o fogo imitasse a decisão do povo”. BORI, 1990, p. 19. *Apud*. MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? *In*.: ALLOA, Emmanuel, (org.). *Pensar Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 169.



Figura 31 — Autoestrada com placa de Jesus. Alabama, Estado Unidos. FONTE: BELTING, Hans. *A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora, 2011.

A antiga metáfora religiosa sobre as imagens voltaria a se confirmar, porque também hoje a imagem cultural se erigiu pelo ouro de uma sociedade que, com o ouro, já não poderia trocar nada que lhe fosse de necessidade vital. A natureza da idolatria é inerente ao autoengano, apreendida justamente por meio de uma ilusão, que não se reconhece

como tal. As tábuas que Moisés recebera de Javé, deveriam substituir o lugar da idolatria do bezerro que foi destruído. Nas palavras de Hans Belting, caso as dez leis fossem formuladas nos tempos de hoje, o segundo Mandamento do decálogo ressoaria como: “Não inventarás para ti uma realidade virtual nem adorarás na imagem virtual o teu próprio mercado”.⁹¹ Assim, o consumo visual das imagens revela as relações de força na sociedade, de modo que as imagens atestam paradoxalmente que a sua aparência visível é parte inerente do retrato real dessa sociedade, fundada sob as mesmas condições materiais e políticas de existência. Ao mesmo tempo em que se apossa das opiniões e das convicções de modo a contribuir para sua própria sustentação financeira de produção.

A miséria mundial que se sucede e se amplia sistematicamente em crises financeiras sazonais do capital, parece ser compensada pela intensidade com que o mundo regressa à noção da imagem pela imagem. Em um fluxo contínuo e circular, as imagens sustentariam o sentido da idolatria, na medida em que veneraríamos na imagem a realidade que nos é apresentada. Tudo indica que perdemos nossa capacidade de diferenciação entre a realidade e a simulação de modo a abjurmarmos de nossa própria condição moral como sujeitos sociais. Assumiríamos naturalmente que imagens de uma partida de futebol pudessem continuar a ser publicadas na primeira página de um editorial, por exemplo, nos livrando de um trauma psicológico por distrair nossa atenção consciente da

⁹¹ BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 29.

situação desproporcional da desigualdade de renda social do mundo. As massas de trabalhadores de chão de fábrica se tornariam invisíveis desde que não apenas, não seriam mencionados, assim como suas imagens não seriam publicadas nos veículos de comunicação de maior acesso. Não aparecendo aos nossos olhos, as imagens simplesmente deixam de ser notadas, excluindo parte da realidade. As imagens representam a precariedade das aparências sensíveis ao mesmo tempo em que atestam a realidade da dominação fundada na exploração do trabalho assalariado.

Enfim, conforme comentamos a respeito do mecanismo de distração como o paradoxo do olhar, a noção de opacidade em relação às imagens, ou ainda, a homogeneização das produções visuais, elas seriam comumente utilizadas para camuflar a relação causal entre os interesses político-econômicos e os problemas sociais, moldando o imaginário popular a partir de uma perspectiva ideológica enraizada na história da cultura ocidental. Afirmamos que é inevitável que a nossa compreensão de mundo se estabeleça conforme as imagens se apresentam aos nossos olhos. Invertemos a máxima da semelhança em relação às coisas do mundo, e passamos a medir o mundo com base na semelhança que ele tem com as imagens, e não o contrário. Essa inversão nos lembra inclusive a sistemática menção que André Malraux⁹² fazia em relação ao que normalmente se diz sobre o fato de que a arte imita a vida. Na concepção do criador da noção do museu imaginário, a arte imita muito mais a si mesma do que as coisas do mundo.

Contemporaneamente, as imagens se tornaram as matrizes culturais das coisas do mundo e a representação se tornou figuração. Elas exigem da nossa fé, porque antes de serem produzidas para nos convencer, são fabricadas para nos impressionar. Suscitam nossa atenção na intenção de nos atordoar. Hoje a fronteira entre o ícone e o ídolo — a cópia e o protótipo —, evidenciou-se mais indistinta, se comparada ao período histórico da antiguidade clássica. E a idolatria que desencadeiam é a sua proteção mais segura perante o risco de serem desmascaradas.

⁹² Ver por exemplo: MALRAUX, André. *L'Homme Précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 1977, p. 159.

À imagem seria oferecido novamente um estatuto de superioridade em relação ao texto escrito assim como os papas e os bispos reinjetaram a imagem como objeto corporificado do espírito no século VIII. O conceito de *pictural turn* (virada pictórica) que Mitchell⁹³ nos trouxe — que foi muito comentado por historiadores e filósofos estudiosos da imagem, tal como Hans Belting⁹⁴ e Jaques Rancière⁹⁵ —, seria elaborado como uma resposta a crítica sobre a inconsistência da imagem de modo a insistir em sua vitalidade como organismos vivos, dotados de desejo. Mais uma vez adotamos a ideia de inversão da primazia da imagem sobre o texto, onde elas possuem uma lógica inerente, mesmo quando não querem nos dizer nada. De nossa parte, acreditamos que todas as imagens possuem uma intenção de existir, ainda que não sejamos capazes de identificar num primeiro momento que intenção seria essa. Ainda que pudessem aparentar serem descompromissadas com a produção e comunicação do sentido político como no caso, por exemplo, do duplo e da imagem de culto — o ícone bizantino em oposição à imagem devocional — que serviu para estabelecer a distinção entre a prática da adoração e da veneração para a tradição cristã. Mas considerar que as imagens desejam alguma coisa por elas mesmas, seria justamente recair sob o condicionamento político fundado pela metafísica do cristianismo, assumindo-o como verdade.

As imagens também não seriam ilusões enganosas como nos diz Rancière ao explicar a “denúncia platônica das aparências” junto à lógica marxista.⁹⁶ Conforme comentamos mais acima, elas seriam utilizadas em grande parte sob a intenção de promover uma política voltada para ideologia comercial dominante, e apenas poderiam ser produzidas a partir da condição histórica associada a essa mesma ideologia. Ou seja, sua condição de existência seria dependente não apenas pela condição material e histórica de sua época, mas da ideologia hegemônica. Mesmo no caso das obras de arte que apelam politicamente na denúncia contra as mazelas do mundo como os horrores das guerras e a miséria⁹⁷, por exemplo, essa

⁹³ W. J. T. Mitchell. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 16.

⁹⁴ BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne, 2011, p. 30.

⁹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *As imagens querem realmente viver?* In.: ALLOA, Emmanuel, (org.). *Pensar Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 191.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁷ Néstor Canclini comenta a eficácia dos movimentos artísticos como instância de denúncia, mostrando que a arte seria capaz de se mimetizar com a linguagem das certezas e da “correção” política. Como um dos exemplos trazidos pelo autor, poderíamos comentar a do trabalho artístico intitulado *Untilted* (*Newsweek*), de Alfredo Jaar. O trabalho apresentava uma série de capas da revista americana *Newsweek* com uma breve anotação sobre o que havia ocorrido durante o

produção apenas poderia ser viável na medida em que as sociedades industriais organizam sua forma de trabalho: legitimando os bens privados e restringindo a concorrência comercial a partir da exploração do trabalho. Assim, uma camada social seria capaz de se esquivar da necessidade natural do trabalho lançando-a sobre os ombros de outra camada, e com isso adquirir tempo livre para a produção da atividade intelectual, como no caso, trabalhar com arte.⁹⁸

Ademais, os artistas políticos, de qualquer forma tirariam proveito do discurso humanitário para fazer com que suas imagens fossem percebidas e aceitas em galerias ou no mercado de arte. O mesmo se aplicaria para os profissionais do Campo do Design, ainda que na melhor das intenções de bem-estar social, se propõem a defender noções de sustentabilidade ou responsabilidade social empresarial ao supor que podem integrar negócios preocupados com o impacto ambiental. Há alguns anos atrás, o *designer* Victor Papanek⁹⁹ declarava que o *design* deveria ser a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia, de modo que os *designers* deveriam se preocupar com o impacto socioambiental de suas produções. Isto é, desde a escolha do material até o acabamento do produto final. Sobre os materiais, viria a sugerir o uso de tintas à base de óleos vegetais, especificamente as produzidas com soja, a qual considerava uma alternativa eficaz na composição de tintas de impressão para embalagens, visto que o chumbo, o mercúrio, o cromo, o cádmio, o berílio e o vanádio, compostos químicos cancerígenos e neurotóxicos, poderiam ser considerados como uma ameaça à contaminação da água. Mais do que uma solução paliativa, ou de consciência com o meio ambiente, a produção de produtos dessa natureza viria a promover uma imagem de cunho pseudo-social por intermédio do discurso humanitário de modo a alavancar a venda de uma mercadoria específica. Isto é, o consumidor compraria a mercadoria com a sensação de estar participando de uma ação em colaboração com a preservação do meio ambiente, e essa sensação, que serviria como recurso de vendas, asseguraria o lucro da empresa — muito mais se comparado a redução do impacto ambiental. Assim, dificilmente as imagens

massacre de Ruanda, em 1994, na semana em que foram publicadas. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *op. cit.*, p. 165.

⁹⁸ “[...] O limite absoluto para a redução da jornada de trabalho é, nesse sentido, a generalização do trabalho. Na sociedade capitalista, produz-se tempo livre para uma classe transformando todo o tempo de vida das massas em tempo de trabalho”. MARX, 2013, p. 597.

⁹⁹ PAPANÉK, Victor. *Arquitetura e Design*. Londres: Edições 70, 1995, p. 40.

escapariam do sistema ideológico comercial: se por um lado não viessem a corroborar com sua lógica de exploração, por outro, apenas seriam possíveis de se manifestar em função dessa lógica. De qualquer maneira, no mundo globalizado as imagens que infestam o nosso cotidiano devem ser consideradas agentes do poder econômico que por seu intermédio foi produzido e que para ele é exercido.

Consumiríamos as imagens sobretudo como miragens técnicas para que melhor pudéssemos ignorar a pobreza semântica que carregam. Independente dos recursos tecnológicos e gráficos que as novas tecnologias poderiam oferecer, uma idolatria tacitamente rebelde estaria subjacente a esta práxis do espectador. O mundo deixou de crer que as imagens são mais que imagens e, portanto, perdeu a necessidade de as refutar. A idolatria teria se transformado quase que num iconoclasmo, que assim como o “não olhar”, já não precisaria necessariamente de nossa atenção consciente, do nosso olhar crítico. Através da mídia e suas imagens, agindo com instrumento de informação mobilizadora, se fez desaparecer a distância em vista da urgência, da pressão das paixões coletivas, não necessariamente democráticas, mas a distância normalmente assegurada pela lógica relativamente autônoma do campo político e econômico. Justo na falta de se manter uma distância necessária à reflexão, as imagens contribuem para criar o acontecimento, pondo em evidência algo que busque explorar “a emoção despertada pelo acontecimento”¹⁰⁰ — como faz a própria mídia que criam a imagem junto com uma notícia e publicam na primeira página, depois de reprisar a mesma matéria em todos os telejornais. Tal efeito garante para si uma vantagem de virtude, de cunho humanista, denunciando e condenando sentenciosamente a intervenção política daquilo que eles contribuíram para produzir e a que continuariam a oferecer seus mais belos instrumentos de manipulação.

O índice de audiência dos jornais serviria então para medir a sanção do mercado, da economia, de uma legalidade externa e puramente comercial. A submissão as exigências de instrumento de *marketing* viriam a ser o equivalente exato em matéria de cultura ao que é a demagogia orientada pelas pesquisas de opinião em matéria de política. A Grande Mídia, regida pelos índices de audiência contribui para exercer sobre o consumidor supostamente livre e esclarecido as pressões do

¹⁰⁰ BOURDIEU, 1997, p. 93.

mercado, que não possui nada da expressão democrática de uma opinião coletiva esclarecida, racional, de uma razão pública, como querem fazer crer os demagogos cínicos. Os pensadores críticos e as organizações encarregadas de exprimir os interesses dos dominados preferem permanecer longe de expressar com clareza esse problema. E os meios de comunicação de massa que se pretendem um instrumento de registro factual com suas imagens, tornam-se um instrumento de criação de realidade.

De qualquer maneira, pensar a relação de poder das imagens no meio social é pensar sua aparição e seu uso em razão de suas condições históricas. E tal como já tratamos, o momento e as condições da produção de bens simbólicos pressupõem também o momento e as condições de seu consumo, orientadas por sua vez pela organização do trabalho. Assim, observar a forma como se organizam as representações de conhecimento sobre a sociedade significa incorporar à análise todos os aspectos das organizações das quais elas são feitas, incluindo: estruturas burocráticas, poder financeiro, a cultura visual, os códigos profissionais, enfim, todas as condições econômicas, culturais e políticas de desenvolvimento e acesso que determinam o que, e de que maneira uma imagem será representada para a sociedade. Lembramos que a luta política é uma luta pelo poder de representação, pelo reconhecimento das formas de representação legítima e pelo controle simbólico. E o poder simbólico é o poder econômico, político e cultural que está em condição de se fazer reconhecer e de obter reconhecimento. De nossa parte, julgamos apenas trazer uma contribuição para uma análise mais profunda desses problemas, na medida em que a efemeridade das imagens, tal como as mercadorias do mundo globalizado, viria a reger a temporalidade que teríamos para desfrutar de sua cintilante ficção. Embora tenhamos motivos a temer o propósito a que se destinam, ou que elas sirvam sobretudo para alimentar apenas a complacência narcísica, da política dominante, dos meios de difusão de massa propensos a lançar sobre si mesmos um olhar falsamente crítico, espero que possam contribuir também para sugerir outros caminhos a todos aqueles que, enquanto profissionais da imagem, lutam para que o que poderia ter se tornado um extraordinário instrumento de democracia não se converta unicamente em um instrumento de opressão simbólica.

5.

Conclusão

Nesse trabalho apresentamos uma análise sobre como as imagens foram empregadas, ao longo da história do Ocidente, por diferentes instâncias de poder com a intenção de atender a fins de caráter propriamente político, e consequentemente ideológico. Nossa intenção para esta pesquisa foi demonstrar como, desde os tempos mais remotos da Antiguidade, da Idade Média até os tempos atuais do capitalismo, as imagens foram produzidas para serem empregadas sem que pudessem ser notadas. Foram ferramentas de controle ideológico pelo qual uma cultura dominante representou o mundo, o fez presente e agiu sobre ele.

Assim, como ponto de partida apresentamos um breve relato sobre a história das imagens religiosas no Ocidente baseado nos ensaios sobre a nossa matriz cultural fundada na Idade Média. Visitamos a história por trás da recepção de seus códigos visuais e verificamos que eles remontam às decisões políticas tomadas anteriormente. A legitimidade das imagens nos remete, portanto, às transformações históricas que abrangem desde o século VIII, com o Concílio ecumênico de Nicéia II – período mais significativo sobre essa discussão depois da reflexão grega sobre o uso das imagens – até alcançar o período medieval e a cultura do Ocidente latino. Tratamos de esclarecer sem ambiguidades como as decisões conciliares medievais foram, de acordo com os lugares e as épocas, admitidas, rejeitadas, ocultadas. Mostramos como a figura do Papa Gregório Magno era articulada de muitas maneiras pelas instâncias de poder político no sentido de constituir uma base de pensamento em prol da legitimação, não apenas do poder autônomo, mas principalmente em vista da aceitação das imagens como produtoras de uma realidade. Assim, apresentamos como o sentido idolátrico foi sendo construído e gradativamente aplicado, e em que medida a figura do Papa Gregório cederia à pressão sobre a legitimidade das imagens cristãs, assumindo

seu papel como doutor fundador do poder da imagem por intermédio da *imago* medieval.

A partir dessas explanações, analisamos homologamente parte da situação histórica do período colonial brasileiro que, poucos séculos mais tarde, remontaria à política de implantação dos ícones religiosos nas Américas por intermédio das primeiras ordens religiosas (Ordem Franciscana e Jesuíta), subordinados aos interesses da coroa portuguesa e espanhola. Logo, comentamos sobre os estudos acerca do processo que envolveu a política de infestação das imagens religiosas no México, de modo a estabelecermos uma aproximação sobre a maneira como essas imagens religiosas foram utilizadas no continente americano nos primeiros anos do século XVI pelos colonizadores espanhóis, uma vez que seu uso pelos colonizadores portugueses era muito semelhante senão iguais.

Ainda sobre as imagens coloniais, mencionamos como elas foram pouco a pouco sendo introduzidas entre os neófitos aborígenes por intermédio de um violento e sistemático processo de inculcação, em que os impressos religiosos contribuíram para a familiarização dos indígenas com o sobrenatural ocidental. Conforme apontamos o rompimento da cultura, vista pelos ibéricos como um obstáculo, implicava em acostumar-se progressivamente com os códigos icônicos e iconográficos do catolicismo, na medida em que os indígenas absorvessem em sua subjetividade a experiência sobre o poder da religião católica, que ainda hoje se mantém atrelada ao imaginário popular de nossa cultura. Nesse caso, mostramos como a legenda, o código alfabético, serviu para abarcar o sentido profilático produzido pelas imagens, pois a presença da linguagem escrita era necessária para desempenhar o papel de reaproximação com o momento sagrado. Esse foi um aspecto significativo da cultura visual brasileira na medida em que, no final do século XIX, as imagens religiosas foram descreditadas por conta da romanização, a partir da Questão Religiosa, em 1888.

Assim, demos início ao nosso próximo capítulo tratando da forma como se operou a trasladação de sentido do universo católico brasileiro, examinando especialmente a maneira como as imagens serviram como instrumentos operatórios a serviço de correntes ideológicas na legitimação e consolidação do

novo regime republicano brasileiro depois da separação entre a Igreja e o Estado. Analisamos em que medida essas correntes ideológicas estiveram envolvidas na passagem do período Imperial para a República, e como foram responsáveis pela construção de boa parte do imaginário cultural e social brasileiro, incluindo aí as imagens, os símbolos e os mitos, que no nosso entender formam a base da nossa cultura visual. Nesse processo, admitimos que a construção do imaginário social da República foi capaz de atingir a população de modo geral, na medida em que o poder de permanência do universo simbólico religioso ainda estava fortemente atrelado às nossas raízes coloniais, e os republicanos tirariam proveito sobre o uso desses códigos visuais para obterem a aceitação popular. As imagens foram aproveitadas nesse sentido pelas instâncias de poder republicanas, ou seja, na linha corrente do seu uso voltado para a prática política e social.

Em seguida, abordamos em que medida as imagens serviram para assegurar uma forma de pensamento político na transição da ideologia religiosa cristã para outros sistemas de ideias referentes a outros interesses, mas ainda com os mesmos fins de domínio político. Mostramos que a partir da consolidação da democracia representativa e do Estado de direito no século XIX, a transformação das relações capitalistas sobre os modos de produção permitiu que o controle da dominação simbólica estivesse atrelado à censura econômica, ao passo que as instâncias de dominação precisaram da hegemonia econômica para se perpetuar, e por esse motivo, por sua vez, as imagens passariam a atender novos fins. Da produção das imagens defendemos a existência de instâncias de legitimação política poderosas, voltadas para o mercado da circulação dos bens simbólicos em relação direta ao sistema social, orientado pelo modo de produção vigente de sua época.

Por último, no capítulo final nos esforçamos para analisar a conjuntura política que circunscreve ou que está subjacente ao nosso objeto de estudo hoje, com atenção ao modo de produção capitalista, não apenas no Brasil, mas em nível mundial. Comentamos a respeito do efeito do "paradoxo do olhar" produzido pelo sistema de produção, recepção e circulação da cultura visual, capaz de nos fazer absorver e interpretar a informação visual sem estarmos conscientes dessa ação. Alegamos que as imagens disseminadas pelas instâncias midiáticas oficiais

assumiram seu papel crucial de dominação em prol dos interesses político-dominantes que controlam a nova era da informação.

Nossa intenção foi definir o conceito de não olhar como uma prática que se abre para a possibilidade de um espectador consciente para interagir em um espaço com múltiplas respostas de visualização. Cada uma destas respostas nos demonstra como a ressonância de não olhar uma imagem é primordial para a seu agenciamento no que diz respeito a representar alguma coisa fora da ideologia hegemônica, os silenciados e impotentes. Assim, a elaboração e produção das imagens, tal como seus mecanismos estratégicos de dominação foram apontadas por nós como uma forma natural das relações sociais humanas, não dando a perceber as condições reais adversas voltadas para explicar o motivo de seu fascínio. A expressão ou concretização das relações sociais por meio de imagens asseguram a condição de existências dos dominantes, no qual as ideias de sua dominação se expressam por intermédio também das imagens.

Mais adiante mencionamos a instrumentalização política que tal como ocorreu com o programa político de infestação de imagens religiosas iniciado no Brasil pela Igreja, envolve outros tipos de mecanismos de controle que são empregados com a intenção de garantir o monopólio da comunicação visual e assim conceber uma ideia particular sobre a realidade do mundo. Nesse ponto do nosso trabalho, mencionamos não apenas as imagens gráficas, mas as imagens virtuais televisivas e de *internet*, mostrando como o emprego sistemático dessa modalidade de reprodução de imagens foi capaz de transformar a capacidade analítica das pessoas. Demonstramos que é a partir do volume de informações esvaziadas e de diferentes naturezas, que os observadores, cada vez mais, têm dificuldade de assumir um posicionamento crítico diante dos acontecimentos que os rodeiam. Consideramos que as imagens que nos são transmitidas estão vinculadas a uma censura e a uma vigilância constante pelo controle e cerceamento da comunicação. E que a vigilância não existe por motivos de segurança pessoal, mas em função das relações econômicas e de poder estabelecidas em sociedade.

Ainda sobre a instrumentalização das imagens, expomos os efeitos de homogeneização de todas as formas de representação social nas sociedades

industriais, mostrando como a concentração da renda financeira pelas minorias dominantes limita a formação de modos de trabalho singulares. Ademais, relacionamos o impacto do modo de produção industrial capitalista com as relações sociais, uma vez que a própria relação humana foi esvaziada, tal como a efemeridade das imagens. E nesse esvaziamento, assumimos uma dificuldade generalizada de recuperarmos nossa capacidade de discernimento, nosso senso de juízo, sobre os valores das coisas do nosso mundo. Comentamos ainda sobre como as imagens foram e são utilizadas para gerar sensações como o medo e o terror para assegurar a condução dos comportamentos sociais e, principalmente, do *status quo* do imperialismo no mundo globalizado.

Por último, tratamos do poder econômico como a instância fundamental que condiciona a presença da imagem em nossas vidas, compreendendo o sistema de produção capitalista como a circunstância mais importante da cultura ocidental. Apontamos como as imagens são utilizadas como um recurso instrumentalizado pela publicidade para alavancar a produção, a recepção e a circulação das mercadorias. Do mesmo modo, comentamos como elas atendem ao sistema econômico das instâncias de poder — como a própria instância midiática — que existem por trás das relações políticas na atualidade, e que servem na administração da vida pública nas sociedades complexas e de democracia pluralista. Defendemos a ideia de que mais do que atender outras funções, as imagens são utilizadas em grande parte sob a intenção de promover uma política voltada para ideologia comercial dominante, e apenas poderiam ser produzidas a partir da condição histórica associada a essa mesma ideologia. Ou seja, sua condição de existência é dependente não apenas pela condição material e histórica de sua época, mas da ideologia hegemônica.

Para essa pesquisa, nossa tarefa como crítico da cultura — e em razão de uma condição moral de posicionamento enquanto sujeito social — foi desmistificar o sentido operacional das imagens — em qual os processos cognitivos ou comunicacionais podem ser explicados de outra maneira, como que em razão de propriedades sensoriais ou psicológicas individuais —, expondo os fetiches que escravizam os indivíduos, de modo a impossibilitar às massas o discernimento do real e do manipulado. No entanto, vale sinalizar que por mais que tomemos

consciência e nos posicionemos contrariamente ao uso das imagens pela publicidade hegemônica ou a ideologia que as promovem, acreditamos que não poderíamos desfazer sua política de uso pelas instâncias dominantes. Tal como apontamos em Marx: a ideologia de uma época é a sua ideologia dominante.¹ E enquanto as condições de vida não decidirem se as agitações revolucionárias serão fortes o suficiente para subverter as bases materiais existentes, nossa indignação pouco importa para o desenvolvimento prático. Nossa repulsa pelo sistema hegemônico não produz nenhum efeito transformador na cultura visual ou política no curso da história do mundo. Por outro lado, nos traz uma consciência que se situa fora da ideologia do nosso tempo. Ou seja, um capital simbólico capaz de fazer entender as razões por detrás do poder de autonomia das imagens, de perceber quais imagens foram apropriadas pela cultura visual hegemônica, e quem sabe possivelmente sugerir ou respeitar formas de representação social ainda distintas. Isto é, que se localizem fora da opressão simbólica das instâncias de legitimação.

À luz da experiência histórica gerada pela política de disseminação de imagens iniciada no período colonial, convém matizar um balanço que não oferece importância aos usos por intermédio de outros suportes e outras formas abundantes de receptividade às imagens. Concordamos que é necessário desconfiar de análises que negligenciam possíveis apropriações pela mídia hegemônica, que minimizam eventuais desvios incentivados pelas brechas abertas atualmente por tecnologias da imagem eletrônica. Nos tempos da multiplicação dos suportes de comunicação, a compreensão da experiência individual e coletiva dos consumidores de imagens do período colonial, nos ajudaram a entender as iniciativas que se esboçam nas imagens que circulam hoje. Ao mesmo tempo que nos revelaram as ciladas escamoteadas na liberdade aparente, de um imaginário aparentemente desordenado. Os imaginários coloniais, assim como no nosso tempo, praticaram a descontextualização e o reemprego, ou melhor, a desestruturação e a reestruturação das linguagens, em acordo com a ideologia dominante. A confusão dos registros étnicos e culturais, a superposição da vivência e da ficção, a multiplicação dos suportes das imagens, enfim, fizeram do

¹ MARX, 2007, p. 43.

imaginário religioso uma prefiguração do imaginário do capitalismo tardio do século XXI.

Esse mundo da imagem e do espetáculo foi, mais do que nunca, o mundo do híbrido, do sincretismo e da mistura, da confusão de raças e línguas, como já o era no Brasil durante o período do Império. Daí porque julgamos ser necessário encontrar elementos de reflexão na experiência colonial ou republicana a partir do emprego das imagens religiosas em razão de uma política de uso, para quem sabe repensar essa longa trajetória em que progride a ocidentalização do nosso mundo. Uma ocidentalização que por sucessivas sedimentações usou a imagem para depositar e impor seus imaginários à América. Nos referimos às imagens e imaginários, por sua vez, retomados, mestiçados e adaptados pelas populações dominantes. No efeito de prodigioso caos de duplos culturais as imagens se amontoam juntamente as memórias mutiladas dos continentes onde se fixam projetos de caráter ideológico que acabam por se tornar mais autênticos que a própria história. E tanto a América Latina como outros continentes escondem em seu passado todo o necessário para melhor compreendermos e enfrentarmos a realidade política da ordem mundial que estamos mergulhados, assim como não nos permitirmos de forma deliberada aos efeitos hipnóticos produzidos pelas imagens do nosso tempo.

Portanto, esse tipo de crítica procede expondo as imagens como propensos agentes de dano e manipulação ideológica, demonstrando que nelas existe um terreno onde as disputas políticas acontecem para que prevaleça as representações visuais que melhor representam os grupos dominantes. Nossos esforços para este trabalho foram, em parte, uma estratégia de desmascarar aquilo que os pares do Campo do Design ocultam ou ignoram quando compreendem a imagem a partir de um sentido idiossincrático fechado no próprio objeto ou signo gráfico. Nossa função foi desvelar os mecanismos ocultos que operam sobre sua forma ou materialidade em vista dos processos políticos e históricos que abarcam seu sentido como um artefato de representação social. Desse modo, buscamos contribuir para tornar conhecida as formas de controle particular das relações de comunicação visual hoje, cumprida pelas instâncias de dominação, como no caso dos veículos de comunicação, ou mesmo por *designers* consagrados que operam

em conjunto com essas instâncias na produção e disseminação das imagens da cultura dominante no mercado das trocas simbólicas.

6.

Referências bibliográficas

A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento (tradução de João Ferreira de Almeida, 2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADELMAN, Rebecca A. **Beyond the Checkpoint: Visual Practices in America's Global War on Terror.** Boston: University of Massachusetts Press, 2014.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALMEIDA, Marcelo. **A eficiência do signo gráfico empresarial: forma consagrada pelo campo do design nas instâncias da cultura visual moderna.** Rio de Janeiro, 2010. 187p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ALTHUSSER, Louis. **Lenine e a Filosofia.** Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1974.

AMORIM, Paulo Henrique. **O quarto poder: Uma outra história.** Hedra: São Paulo, 2015.

AUGRAS, Monique. **Todos os santos são bem-vindos.** Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BACZKO, Bronislaw. **Les imagineires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs.** Paris: Payot, 1984.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale.** Paris: Gallimard, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation.** Paris: Galilée, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade: ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos.** Porto: Dafne, 2011.

_____. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte.** Rio de Janeiro: [s. n.], 2010.

BLUTEAU, Padre D. Rafael. **Diccionario da lingua portugueza** / composto pelo padre D. Rafael; reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva, [...]. Lisboa: Na Offcina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 Volumes.

BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. **Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses**, Paris, Éditions Du Cerf, 1987.

BONNE, Jean-Claude. **Rituel de La couleur**. Fonctionnement et usage des images dans Le "Sacramentaire" de Saint-Étienne de Limoges. Images et signification, (Rencontres de l'École Du Louvre) Paris: La Documentation Française, 1983.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain. **L'Amour de l'Art: les musées et leur public**. Paris: Éditions de Minuit, 1966. Tradução brasileira EDUSP, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Introdução, Organização e Seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

BROWN, Peter. **Society and the Holy**. California: University of California Press, 1982.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARA, Milene. **Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina**. São Paulo: Blucher, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHAVES, Luís. **Registos de Santos**. Lisboa: Impr. Nacional, 1925.

_____. **Registo de Santos da cidade de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal, 1946.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CIPINIUK, Alberto. **A epifania da mimese na Narratio de Imogene Edessena**. Revista Arcos (ESDI/UERJ) (Cessou em 2001. Cont. ISSN 1516-0874 Arcos Design (Online)), Rio de Janeiro, v. III.

_____. **A face pintada em pano de linho:** moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

CIVITA, Victor. **Arte no Brasil.** São Paulo: Abril S/A. 1979. Volume 1.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

COMBLIN, José. **Os sinais dos tempos e a Evangelização.** São Paulo: Duas cidades, 1968.

COSTA, Luís Xavier da. **A obra litográfica de Domingos António de Sequeira. Com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal.** Lisboa: Tipografia do Comércio, 1925.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century.** Cambridge, MA: MIT, 1990.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.** Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

Encyclopédie, Atlas, dictionnaires. Boulogne — Billancourt: Encyclopaedia Britannica, 2015.

ESTEVES, João Pissarra. **Espaço Público e Democracia: Comunicação, processo de sentido e identidade social.** Lisboa: Edições Colibri, 2003.

FEEDBERG, David. **The Power of Images.** Chicago: Chicago Press, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Pour une philosophie de la photographie.** Belfort: Circé, 1996.

GALLAO, Karl Georges. **A fronteira do design como seu território: inquietações acerca do uso de uma ciência fracionada.** Revista Tamandua — Design, Arte e Representação Social, v. 01, p. 01-13, 2014.

_____. **Santinhos: uma reflexão entre o design e os impressos religiosos populares.** 2012. 140 f. Dissertação (mestrado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** São Paulo: Ed. da USP, 2008.

_____. **As Culturas Populares no Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência.** São Paulo: Edusp, 2012.

GIRARDI JR., Liráucio. **Pierre Bourdieu: Questões de Sociologia e Comunicação.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

GONÇALVES, A. J.; **A Ditadura das Imagens**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do Imaginário: Sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XV – XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A Guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. *A colonização do Imaginário: Sociedades Indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XV – XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUERIN, Francis. **On not looking: the paradox of contemporary visual culture**. Routledge: New York, 2015.

GUTMAN, J. (Éd.). **The image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam**. Missoula (Montana): Scholars Press, 1977.

HADRIEN I, **Epistolae ad Constantinum et Irenem ou Synodica**, Migne (Éd.). PL 96, 1215 C – 1234 C.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 2010.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil**. São Paulo: Grafitec, 1956.

KLEE, Paul. **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires: Cactus, 2007.

LEITE, Ricardo de Souza. **Ver é compreender: design como ferramenta estratégica de negócio**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2003.

MÂLE, Émile. **L'Art religieux du Xlle siècle en France**. Paris: Ernest Leroux, 1898.

MALRAUX, André. **L'Homme Précaire et la littérature**. Paris: Gallimard, 1977.

MARTIN, John Rupert. **Baroque**. New York: Harper & Row, Publishers. 1977.

MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.), **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, EDUSC, 2005.

MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **Os Economistas: O Capital — crítica da economia política**. São Paulo: Círculo do Livro Ltda., 1996.

_____. **O capital: crítica da economia política:** Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Rumo a uma “história visual”**, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005.

MILNER, John. **Ateliers d'Artistes. Paris capitale des arts à la fin du XIX^e siècle.** Paris: Éditions du May, 1990.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to the visual culture.** London: Routledge, 1999.

_____. **Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture:** New York and London: Routledge, 2005

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

_____. **What do pictures Want?** Chicago: Chicago University Press, 1994.

_____. **Picture Theory.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MOTOLINÍA, Toribio. **Memoriales.** Madrid: En casa del editor, 1903.

O Archeologo Português. Lisboa: Museu Ethnographico Português. - S. 1, vol. XIX, 1914.

_____. Lisboa. vol. XXI, 1916.

OLIVEIRA Jr, Joaquim Pinto de. **O Primeiro impressor português e sua obra.** Porto: Edições Maranês, 1942.

PAPANEK, Victor. **Arquitetura e Design.** Londres: Edições 70, 1995.

PEREIRA, Cecília Duprat de Britto. **Registos de Santos:** Coleção Augusto de Lima Júnior. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.

PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. **La virgen de la Caridad del Cobre: Símbolo de cubanía.** Santiago de Cuba: Editora Oriente, 2011.

RADIN, Paul. **Primitive Religion, its Nature and Origins.** New York: Dover Publication, 1957, 1^a ed., 1937.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of the Aesthetics.** London and New York: Continuum, 2004.

RAW, Barbara C. **Trinity and Incarnation in Anglo-Saxon Art and Thought.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

RIPA, Cesare. **Baroque and Rococo.** Pictorial imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripas's 'iconologia' with 200 engraved illustrations. Introduction, translations and 200 commentaries by Edward A. Maser, professor of Art, The University of Chicago. New York: Dover Publication, Inc., 1971.

SCARANO, Julita. **Fé e Milagre: Ex-votos Pintados Em Madeiras: Século XVIII e XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo da imagem:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCOMPARIM, Almir Flávio. **Iconografia na Igreja Católica.** São Paulo: Paulus, 2008.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. **História da Conjuração Mineira.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira. **Dicionário de iconografia portuguesa : (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal).** Lisboa : Instituto para a Alta Cultura, 1947-1960. 5 Volumes.

SOARES, Ernesto. **A Evolução da gravura de madeira em Portugal: Séculos XV - XIX,** Lisboa Câmara Municipal, 1951.

_____. **Inventário da Coleção de Registos de Santos.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955.

_____. **História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras.** Nova Edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. 2 Volumes.

_____. **Retratos,** in *Museu*, v. 4, n. 10: Porto, 1945. [BN: BA 3005 V].

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TREXLER, Richard. **Florentine Religious Experience: The Sacred Image. Studies in the Renaissance XIX,** [s. l.], 1972.

VIRILIO, Paul. **Arts as Far as the Eyes Can See,** trans Julie Rose. Oxford: Berg Publishers, 2007.

Outras referências:

BERTA, Rubens. **O fantasma da gráfica de santinhos.** jornal O Globo. Rio de Janeiro, 01 out.2016. País (Eleições 2016). p. 8.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo;** tradução: www.terravista.pt/IlhadoMel/1540. Livro virtual do Projeto Periferia, Ed. 2003. Disponível em: < <http://www>

w.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html> Data de acesso: 12/09/2015.

CHALHOUB, Sidney. **The politics of disease control: yellow fever and race in nineteenth century** Rio de Janeiro. Cambridge University Press. *Journal of Latin American Studies*, v.25, 1993.

FIGARO Roseli; NONATO Claudia; PACHI FILHO Fernando Felícia. **Vigilância e controle da comunicação no mundo do trabalho: manuais de conduta modelam a comunicação.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v. 18, n. 3, set/dez. 2015. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/File/1210/858>> Data de acesso: 18/10/2016.

GONZÁLES, Aidé Morín. **Catecismo testeriano: una lectura de evangelización.** In: XVIII Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano, 2005, México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí-UASLP: Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano. p. 865-870. Disponível em: <http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_97.pdf> Data de acesso: 22/11/2015.

unam.mx/pnovohispano/uploads/memoxviii/05_art_97.pdf> Data de acesso: 22/11/2015.

Jornal O PAIZ em 20/11/1912, *passim*.

JÚNIOR, Thomé. "Já é tempo!", *Revista Ilustrada*, nº. 590 (maio, 1980), p. 2-3.

Revista de Guimarães, Casa de Sarmiento, Universidade do Minho, vol. LXXX, 1970.

Site BBC <<http://www.bbc.com/news/business-35339475>>. Data de acesso: 19/08/2016.

Site Caminho Alternativo <<https://caminhoalternativo.wordpress.com/2013/05/31/eua-israel-e-europa-querem-o-gas-e-o-gasoduto-da-siria/>> Data de acesso: 04/03/2016

Site El Pais <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/25cultura/1429993831_752077.html> Data de acesso: 18/03/2016

Site Independent <<http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/google-voice-search-records-stores-conversation-people-have-around-their-phones-but-files-can-be-a7059376.html?cmpid=facebook-post>> Data de acesso: 21/09/2016.

Site *New York Times* <http://www.nytimes.com/2009/02/27/world/americas/27iht-photos.1.20479953.html?_r=0> Data de acesso: 17/09/ 2015.

Site Revista Galileu <<http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2016/06/designer-junta-funk-e-modernismo-em-serie-de-cartazes.html>> Data de acesso: 23/09/ 2016.

Site *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>>. Data de acesso: 08/ 06/ 2016.

TABRAJ, Marcelo Barzola. **A romanização da igreja católica no Brasil**. In: IV Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e educação no Brasil", 1., 1997, Campinas: Faculdade de Educação - Unicamp: Editora Autores Associados, 1997. p. 572-584. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario4/trabalhos/trab051.rtf> Data de acesso: 05/07/2016.