

O papel da educação visual e da iconologia na exaltação dos valores nacionais e na inclusão ou rejeição do estrangeiro

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda,
Gabriela Fiorin Rigotti,
Carolina Cavalcanti Bezerra

Resumo

Este estudo parte da premissa de que é de suma importância na atualidade discutir acerca do nacionalismo enquanto sentimento de pertencimento a um grupo que se julga apto à formação de uma nação autônoma. Nesta perspectiva, cabe estudar o papel da educação como propulsora da exaltação dos valores nacionais e da inclusão ou rejeição do estrangeiro, a depender de como é dirigida. Para tanto, tomamos como objetos de análise dois filmes que encarnam tal formulação do mito fundador de uma nação: *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, e *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl. Concluímos que cada um destes filmes usa de símbolos iconográficos – respectivamente a cruz e a bandeira – para apresentar cenários ritualísticos que atualizam o mito fundador, controlando os significados das imagens para o entendimento dos símbolos como emblemas da entidade nação.

Palavras-Chave: Educação, Cinema, Cruz, Bandeira.

THE ROLE OF VISUAL EDUCATION AND THE ICONOLOGY ON THE NATIONAL VALUES EXALTATION AND INCLUSION OR REJECTION OF THE FOREIGN

Abstract

The present study started from the premise that nowadays is quite important to discuss nationalism as a feeling of belonging to a group that considers itself capable of forming an autonomous nation. In this perspective, it is proper to investigate the role of education as a launcher of the exaltation of national values as well the inclusion or rejection of the foreign, depending on how is directed. Thus, we selected two films as objects of analysis, which embody the formulation of the founder's myth of a nation: *The Discovery of Brazil* (1937), by Humberto Mauro, and *Triumph of the Will* (1934), by Leni Riefenstahl. We concluded that each film utilize an iconographic symbology - respectively the cross and the flag – in order to show ritualistic sceneries that update the founder's myth and control

the meanings of the images for the comprehension of the symbols as emblems of the entity nation.

key words: Education, Cinema, Cross, Flag.

Introdução

O objetivo principal deste texto é apresentar o estudo de dois filmes como instrumental teórico da Iconologia, mais particularmente da Iconologia Didática, tentando aproximar os estudos sobre cinema do campo de pesquisas da educação.

Para isso, inicialmente, faremos uma articulação teórica entre iconologia e educação para justificar a pertinência da expressão “educação visual” na abordagem de estudos da linguagem do cinema, e para fundamentar a ideia de que os filmes analisados se constituem em uma forma de educação de valores nacionais de pertencimento – considerando que estes valores são agenciados nos processos de inclusão e/ou exclusão do estrangeiro.

A seguir, desenvolveremos uma discussão analítica dos filmes *O Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefenstahl e *O Descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro. Ambos os filmes foram escolhidos pelo fato de abordarem temas como nação e nacionalismo em um contexto de globalização e de integração e interdependência da economia mundial, ou seja, em um contexto em que o sentimento de pertencimento e de identidade nacional é abalado pela tendência a formações políticas e econômicas supranacionais – contexto que nos parece deveras atual e, portanto, necessário de ser analisado.

A construção da identidade nacional é um assunto que permeia a prática da educação escolar. Segundo Nobert Elias (1994), os traços da identidade grupal nacional – aquilo a que chamamos ‘caráter nacional’ – constitui uma camada do *habitus* social engastada de forma muito profunda e firme na estrutura de personalidade do indivíduo. Para Elias, a educação tem papel decisivo na formação do “eu” e do “nós”:

O habitus social, e, portanto, a camada desse *habitus* que constitui o caráter nacional, certamente não é um enigma. Como formação social, ela é, à semelhança da língua, sólida e firme, mas também flexível e está longe de ser imutável. A rigor está sempre em fluxo. Uma investigação mais minuciosa dos processos educacionais que desempenham papel decisivo na formação das imagens do eu e do nós dos jovens lançaria mais luz, e rapidamente, sobre a produção e reprodução das identidades-eu e nós ao longo das gerações.

Mostraria como as relações cambiantes de poder, intra e interestatais, influenciam a formação dos sentimentos nesta área. Na verdade, a manipulação dos sentimentos em relação ao Estado e à nação, ao governo e ao sistema político, é uma técnica muito difundida na práxis social. Em todos os estados nacionais, as instituições de educação pública são extremamente dedicadas ao aprofundamento e à consolidação de um sentimento-nós exclusivamente baseado na tradição nacional. (ELIAS, 1994, p.171)

Nossa hipótese é que, no conjunto das práxis sociais que manipulam o sentimento “nós em relação ao” Estado, à nação, ao governo e ao sistema político, o cinema se junta à educação escolar para a consolidação deste sentimento com base na tradição nacional.

Ao demonstrarmos a ação educativa do cinema em um determinado momento histórico em dois países diferentes, afirmamos a iconologia didática enquanto campo de investigação, uma vez que, segundo Farnè (2004), esta é uma disciplina que encontra sua consistência sobre o plano histórico, ou seja, em demonstrações históricas do uso da imagem com finalidades educacionais.

Apostes teóricas da iconologia e da educação visual

A iconologia, entendida hoje como a ciência voltada ao estudo de ícones e de simbolismos em representações visuais, é um termo revivido por Panofsky (1979) para opor-se à palavra iconografia, para transcender o isolamento temático dos estudos dos ícones e símbolos. O objetivo de Panofsky é integrar estes estudos a qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico para denotar exercícios interpretativos. Ou seja, a iconologia, segundo o historiador alemão, é a interpretação de um tema através do estudo abrangente do contexto cultural e histórico do objeto estudado – interpretação que advém mais da síntese do que da análise, e requer algo mais que a familiaridade com temas ou conceitos específicos transmitidos através de fontes documentais.

O conceito iconológico exige, pois, uma ‘intuição sintética’¹ que deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essências da mente humana são expressas por temas específicos e conceitos. A iconologia, enquanto forma de interpretação, seria composta também pelo que Panofsky chama de história dos sintomas culturais, ou dos ‘símbolos’.

Entendemos, assim, que Panofsky propõe que o estudioso das obras artísticas ou das demais representações visuais deve dedicar sua atenção a elas com base no que pensa ser o significado intrínseco destas obras – testemunhas das tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Além disso, o estudioso da política, da poesia, da religião, da filosofia e das situações sociais – e, em nosso entendimento, também da educação – deveria fazer uso análogo das obras de arte e demais representações visuais, pois, segundo Panofsky “é na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdos que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras” (1979, p.63).

Se a iconologia, ao contrário da iconografia, nos permite a compreensão de uma visão ampla do mundo ou, pelo menos, da identificação de como esta visão se constrói em determinadas condições históricas, é possível pensar a educação como uma das diversas disciplinas humanísticas que podem fazer uso da iconologia.

Farnè (2004) propõe uma disciplina dentro do campo da educação chamada por ele de iconologia didática, a qual se entende como o estudo das imagens com uma finalidade educacional, seja em *lato* ou *stricto sensu*. Esta disciplina se agregaria, em seu plano metodológico e no plano de seus conteúdos, de uma parte, à pedagogia das mídias, à literatura infantil e à psicologia; e, de outra, às disciplinas que estudam imagens, como a iconografia, a história da ilustração, a filmologia, entre outras. Farnè procura, assim, demonstrar a intencionalidade educacional e até mesmo didática das imagens, desde a Idade Média até a contemporaneidade, sendo seu trabalho um dos

¹ Termo utilizado por Panofsky e definido por ele como uma faculdade mental comparável às tendências e essências da mente humana, condicionadas pela psicologia e pela *Weltanschauung* (palavra de origem Alemã que significa, literalmente, *visão do mundo* ou *cosmovisão*).

pilares em que nos apoiamos para falar da educação visual – ou seja, da educação advinda das imagens.

O outro pilar está em Almeida (1999) e seu trabalho “Cinema: Arte da Memória”, o qual nos fornece elementos para a abordagem do cinema como forma de educação visual. Almeida, com horizontes mais amplos do que os de Farnè, percebe o cinema e as demais artes de imagens e sons em movimento a partir dos estudos da Arte da Memória de Jonathan D. Spence e de Frances Yates. Almeida consegue estabelecer relações históricas entre a construção secular da memória e do olhar dos manuais de retórica, em particular de *Ad Herennium*², e a construção contemporânea da memória e do olhar pelas imagens e palavras em movimento do cinema. O cinema participaria, nas palavras de Almeida, de um maravilhoso e fantástico programa de educação visual:

Digo maravilhoso porque as imagens e as palavras que lhes dão forma assim o são. Fantástico porque, sem ser um programa de intencionalidade objetiva, como, às vezes, parece, ele vem produzindo, anônimo e silencioso, em arte e simulação, as imagens da nossa memória e as formas de nossa imaginação do real. (ALMEIDA, 1999, pp.xi, xii).

Enfim, o a expressão “educação visual” advém do reconhecimento histórico do uso das imagens como forma de educação escolar e não-escolar, que não significa apenas uma educação do olhar – ou seja, uma forma de ensinar a ver e interpretar imagens. Mais do que isso, a educação visual significa intervir na mediação simbólica que os homens fazem para reconhecer e entender o mundo, articulando-se à iconologia tanto do ponto de vista do estudo dos significados simbólicos quanto da compreensão destes significados como carregados de intencionalidade pedagógica.

Análise fílmica: inclusão ou rejeição do estrangeiro para a educação visual da nação

Partindo, então, destes conceitos primordiais de iconologia e de educação visual, este trabalho sugere a leitura de dois filmes de origens

² Segundo Frances Yates, texto anônimo basilar do florescimento das Artes da Memória no Renascimento.

distintas: o *Triunfo da vontade*, produzido na Alemanha por Leni Riefenstahl³ em 1935; e *O Descobrimento do Brasil*, filmado por Humberto Mauro⁴ em 1937.

Leni Riefenstahl filmou o *Triunfo da vontade* para retratar o 6º Congresso do Partido Nazista, ocorrido em Nuremberg entre os dias 5 e 10 de setembro de 1934. Apresentando espetacularmente a pompa do regime nazista, com cenas de desfiles com mais de 200 mil soldados em massa, marchando e desenhando a suástica nazista num estádio, o filme lhe rendeu o Prêmio Nacional do Cinema Alemão em 1935, o prêmio do Festival de Veneza nesse mesmo ano e o Grand Prix da Exposition Internationale des Arts et des Techniques em Paris em 1937. Depois do fim da II Grande Guerra, a película se tornou material para discussões intermináveis sobre os limites entre documentário e propaganda, sendo condenada e proibida, e até hoje sua exibição pública deve ser acompanhada de um breve documentário sobre as atrocidades ocorridas durante o advento do nacional-socialismo. Apesar disso, e ainda banido de quaisquer possibilidades de exibição em território alemão, o filme trouxe grande reconhecimento das técnicas utilizadas por Riefenstahl e que ainda hoje estão presentes no cinema, seja em filmes, documentários ou comerciais.

No mesmo ano da última premiação de Riefenstahl, Humberto Mauro assume a direção de *O Descobrimento do Brasil*, filme que um ano antes estava sendo idealizado pelo órgão governamental Instituto do Cacau da Bahia (ICB). Primeiramente tendo como diretor Alberto Campiglia, a ideia do ICB – órgão que em 1935 pretendia explorar o tema cacauero com "a realização de um ciclo de filmes curtos sobre a história do cacau no Brasil" (SCHVARZMAN, 2004, p.138) – era a de fazer um filme sobre o ‘achamento’ do Brasil.

No filme, o cineasta Mauro faz uma narrativa filmica da viagem de Lisboa até o Brasil e a celebração da ‘primeira

³ Helene (Leni) Bertha Amalie Riefenstahl: nascida em Berlim em 1902, a cineasta trabalha a convite de Hitler na execução de *O Triunfo da Vontade* (1934) e *Olympia* (1936), e, por isso, passa a ser conhecida como a cineasta do III Reich.

⁴ Humberto Mauro: nascido no ano de 1897 na cidade de Volta Grande-MG. Diretor de grande importância para o desenvolvimento da cinematografia nacional, teve sua estréia com o filme *Valadião, o cratera* (1925). Em 1974, realiza seu último filme, *Carro de Bois*, seu único trabalho produzido em cores (RAMOS, 2000).

missa' no país. Depois de finalizado, este filme foi incorporado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1937 (BEZERRA, 2008, p.31).

Com a vinda de Humberto Mauro e a transformação do projeto em longa-metragem, a idealização deste filme como parte de uma concepção ideológica do Estado Nacional tornou-se, enfim, mais evidente. A escolha dos colaboradores do diretor referenda o ideal: a música de Villa-Lobos, por exemplo, indica a participação decisiva da obra na divulgação político-ideológica do governo Vargas. Além disso, o filme tinha a intenção declarada de se fazer presente dentro das instituições de ensino, como material didático sobre o descobrimento do Brasil, o qual deveria ressaltar a importância deste acontecimento para o surgimento de nossa nação unida pelo cristianismo.

A partir destas duas obras, portanto, e do uso contido nelas de símbolos como ferramentas visuais para nações em processo de sedimentação política e econômica, objetiva-se ressaltar a importância da iconologia e da educação visual na exaltação dos valores nacionais e, respectivamente, na rejeição e na inclusão do estrangeiro nos citados países.

No caso do filme de Mauro, a escolha de um único símbolo para nortear nossa leitura, dentre os vários possíveis, deu-se com a pertinência fílmica de uma representação específica de nossa cultura nacional sobre a chegada dos portugueses ao Brasil no ano de 1500: o quadro de Vitor Meirelles de Lima⁵, *A Primeira Missa no Brasil* (1860/1)⁶. O emblema pulsante nesta pintura – o qual persiste na obra de Mauro – é a *cruz*, e é para ela que se dirigirá nosso olhar.

Já no caso de *O Triunfo da Vontade*, seguiremos o caminho traçado pelo que nos parece ser uma das personagens principais da

⁵ Vitor Meirelles de Lima: pintor catarinense que, em 1847, aos 15 anos, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde permanece até 1853. Viaja, então, à Europa para se dedicar aos estudos, como prêmio concedido por seu talento.

⁶ Após algumas leituras (COLI, 1994 e 1998; FRANZ, 2000; ROSA, 1982), pôde-se verificar que o projeto teve início em 1858, tendo sido encerrado em 1860. A data de 1861 aparece em várias referências bibliográficas sobre o quadro como sendo a data de sua criação, talvez porque tenha sido o ano de sua apresentação no Salão Parisiense, ou por ser o ano de sua chegada ao Brasil – quando é incorporada ao acervo do Museu de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro.

película e que seria – ao lado do hino – o símbolo maior do nacionalismo: as *bandeiras* (CANETTI, 1996).

Será, pois, através da *cruz* de Mauro e das *bandeiras* de Riefenstahl que investigaremos uma educação visual da memória que – através de símbolos e pelo uso específico destes em imagens e sons em movimento no cinema – incitaria sentimentos de inclusão ou exclusão do estrangeiro.

Cruz e bandeiras presentes em filmes distantes no espaço, porém próximos no tempo, construindo representações emblemáticas de um novo Brasil e, também, de uma nova Alemanha. Apesar, então, de reservarmos a especificidade de cada filme e de cada nação estudada, e de reconhecermos a dificuldade de traçar paralelos entre as condições históricas que propiciaram a concepção destes filmes, a proximidade cronológica pôde servir como indício de um paralelo entre as estéticas de filmagem presentes nestas duas obras – as quais demonstrariam sua dimensão iconológica e as revelariam como agentes de uma educação visual da memória. Buscamos, assim, ver como ícones, trazidos a nós pelo cinema, construiriam símbolos capazes de revelar tendências históricas de agenciamento de significados para atender a uma demanda com intencionalidades políticas específicas.

No caso destes dois filmes, procuramos compreender como o nacionalismo enquanto sentimento de pertencimento a um grupo que se julga apto à formação de uma nação autônoma é agenciado simbolicamente para a construção da identidade nacional. O nacionalismo é um tema caro à educação: desde que o Estado assumiu projetos educativos, a formação para o nacionalismo se construiu frequentemente ligada a projetos políticos que visam à associação de cada cidadão à nação à qual pertence por meio da educação para este fim. Em diferentes países da Europa e em diferentes momentos do século XIX, a escola foi assumida cada vez mais pelos Estados Nacionais em consolidação, não visando apenas ensinar conteúdos disciplinares, mas, conjuntamente, forjando uma nova consciência cívica por meio da cultura nacional e por meio da inculcação de saberes associados à noção de progresso (JULIA, 2001).

Nossa hipótese é de que o cinema, no século XX, também operou junto à escola no sentido de exaltar os valores nacionais, valores estes que ajudariam a definir, conforme seu agenciamento, a inclusão ou rejeição do estrangeiro, do *outro*. Desta forma, escola e cinema compõem, junto ao rádio e à televisão, ‘instituições’ de valor

inestimável para os modernos Estados Nacionais no que tange à educação cívica e à construção do sentimento de pertencimento à nação.

Pensamos a constituição da memória deste coletivo ‘nação’ e da educação para o nacionalismo a partir dos conceitos de Halbwachs (2006), que tratam da lembrança como constituída pelo ser social através de sua interação com os acontecimentos históricos, surgidos através do tempo e revisados em outras épocas – se necessário for relebrá-los. Assim, a educação visual, através do cinema, agiria atualizando, sempre que necessário, a lembrança daqueles que deveriam ser incitados a rememorar algo ou alguém. No caso da construção do sentimento de nacionalismo, a constituição da lembrança passaria, pois, pela atualização de símbolos ‘imponentes’ na fundação do mito nacional, o que caracterizaria a formação da memória através, fundamentalmente, da criação de uma iconografia do fato.

Sobre o filme de Humberto Mauro, podemos perceber a construção da *cruz* como ícone agente na memória do descobrimento do Brasil, tendo a cerimônia religiosa como referência imagética.



Imagem 1 - *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles de Lima.



Imagem 2 - Cena da primeira missa em *O Descobrimento do Brasil*⁷.

Ao nos depararmos com as imagens acima, a primeira apreensão que o olhar tem é de que uma representação é o reflexo da outra. Sabe-se que Mauro inspirou-se no quadro de Meirelles para a construção da cena da missa de celebração da conquista da Terra de Vera Cruz, como nos apontam Morettin (2001) e Schvarzman (2004). Além do quadro, a própria carta de Pero Vaz de Caminha serviu de referência para esta cena, que “é também o resultado da apropriação fílmica de documentos consagrados a que o filme se propõe *reconstituir*” (SCHVARZMAN, 2004, p.146, grifo nosso).

Muito se discutiu sobre essa questão de possíveis plágios ou mesmo apropriações autorizadas de imagens. Mas, como enfatizado por Coli, quão outras representações e leituras sobre o mesmo tema se apresentavam necessárias em diferentes contextos históricos, não por ausência de criatividade dos pintores ou falta de temática, mas, sim, pelo fato do olhar histórico poder ser explorado inúmeras vezes, em “um modo de mostrar como aquele elemento pré-existente ressurge numa outra interrelação” (1994, p.9).

⁷ 55'10", aproximadamente.

Aglutinando, enfim, ambas as imagens, Mauro atualizou o símbolo *cruz* na memória de nosso mito fundador, fazendo desta forma uma leitura sobre o descobrimento do Brasil a partir da imagem da Primeira Missa. Utilizou-se, para tanto, da iconografia da *cruz*, a qual simbolizaria a descoberta de um novo território – mitificando sua fundação através da exaltação dos valores da terra.

Os períodos para análise – 1500 para o Descobrimento e 1937 para a feitura do filme – apontam leituras distintas em suas intenções na formação do Brasil. No ano de 1500, período de navegações e conquistas territoriais, tem-se a conquista de um território, primeiramente denominado Terra de Vera Cruz. A celebração religiosa condizia com o ‘manual’ dos descobridores: celebrar uma missa fincando no novo solo uma *cruz* que comprovasse a posse daquela terra. Já em 1937, dominado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, a utilização do cinema como ferramenta de divulgação de ideais e do resgate da memória do descobrimento do Brasil teve a função de recriar uma nova imagem para uma nação brasileira, desgastada política e economicamente.

A escolha da *cruz* na obra de Mauro serviria, então, não só de esteio para abalizar sua importância como símbolo-religioso num país que tem, até os dias atuais, uma das maiores concentrações de seguidores da religião cristã; mas também para distinguir os ‘personagens de fé’ num território conquistado (1500) e numa nação em reafirmação (década de 30). Ambas as épocas apoiam-se na concepção religiosa para seu fortalecimento. Em nosso descobrimento, a *cruz* e a celebração religiosa são símbolos do ritual de conquista, divisores de águas entre as nações emergentes nas conquistas marítimas.

O período de 1933 a 1937, pós-Semana de Arte Moderna de 1922 e Revolução de 30, “[...] se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira” (MOTA, 1990, pp.27-8). Com Mauro, o magnetismo da representação religiosa em forma de filme reafirmado a partir da religiosidade de seu povo – ou do que se pretendia para ele – corrobora a necessidade do Estado Novo, “inserindo-se dentro de um projeto mais amplo de legitimação simbólica do regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional” (MORETTIN, 2001, pp.1-2).

Esta é a importância dada à *cruz* no filme de Mauro, a qual parte de uma imagem-símbolo, de um ícone. Iconologia presente também na obra de Leni Riefenstahl por meio das *bandeiras*, as quais

serão – assim como a *cruz* de Mauro – referências para a construção de um referencial histórico e cultural acerca do mito fundador nacional.

No caso da obra de Riefenstahl, lemos o início do III Reich – movimento, sobretudo, na tentativa de unificar o povo alemão – mitificado pela iconografia das *bandeiras*, símbolo maior do pertencimento e do engrandecimento da nação.

As grandiosas imagens de massa do *Triunfo da Vontade*, rodadas no *Zeppelingfeld*⁸, trazem 200.000 mil soldados das *SAs* e *SSs* aglutinados pela lente de uma câmera e transformados em uma formação geométrica uniforme de bandeiras em punho. Tais imagens estão presentes em quase toda a película, mas se evidenciam no *clímax* da obra – momento a partir do qual já não se pode mais ver rostos ou quaisquer elementos individuais identificáveis.

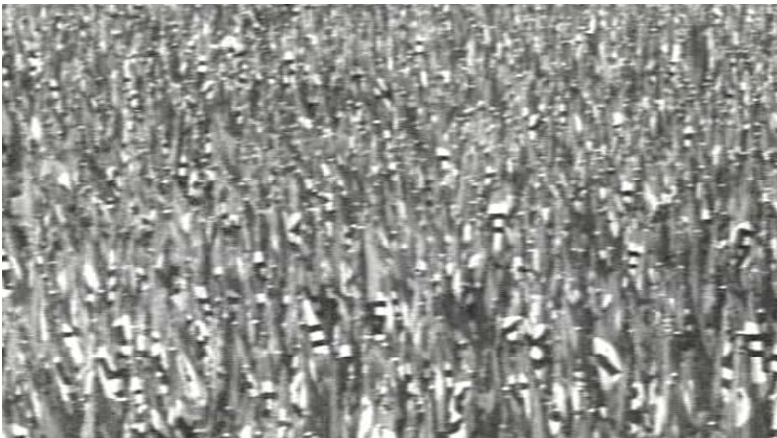


Imagem 3 – Cena de O Triunfo da Vontade¹⁰

⁸ *Zeppelingfeld*: campo construído pelo arquiteto Albert Speer como parte integrante do complexo do III Reich para festividades, denominado *Nazi Party Rally Grounds*.

⁹ *SAs*: A *Sturmabteilung*, ou SA, foi a milícia paramilitar nazista que se constituiu como o mais forte grupo de pressão política da Alemanha e esteio do poder político de Adolf Hitler

SSs: A *Schutzstaffel*, ou SS, foi uma grande organização paramilitar pertencente ao partido nazista alemão, considerada a tropa de elite do III Reich.

¹⁰ 1:08', aproximadamente

A tomada em câmara alta, *plongé*, traz ao olhar um plano conjunto que mais parece infinito, conseguido pela posição de câmara e pelo uso de lente teleobjetiva. Vemos, nestas imagens, uma massa de soldados e suas *bandeiras* se aglutinando e se justapondo, tornando-se um só: aqueles homens-soldados se tornariam, pelas lentes de Riefenstahl, a própria *bandeira* que carregam, em objeto e ideologia. Configurados como elemento identificável pelo olhar apenas a ponta dos mastros das bandeiras, fica evidente a importância da nação unificada, homogênea, para a reconstrução da *Deutschland* pós-Versailles¹¹.

Tanto as imagens de Riefenstahl quanto as de Mauro mostram uma visão de homem, de mundo e de sociedade que condiz com os ideais nacionalistas. Receberíamos, através das escolhas estéticas destes diretores, vestígios de suas visões políticas, evidenciadas a partir da educação visual para o nacionalismo que suas imagens apregoam.

No caso de Mauro, a inclusão do *outro* fica evidente através da contextualização histórica sobre o descobrimento do Brasil. Nossos *estrangeiros*¹² seriam os índios, habitantes naturais dessas terras. Ao redor daquela cruz primordial, fincada em uma clareira aberta no habitat recém-descoberto – a mata – iniciou-se não só a conquista de um território, mas também a inclusão civilizatória de um povo que tinha nos elementos da natureza a sua própria religião¹³.

Não obstante, também numa clareira, os homens-bandeiras de Riefenstahl foram ‘plantados’, pois o *Zeppelingfeld* fora construído¹⁴ justamente onde antigamente existiam as matas da Floresta Hercínia

¹¹ Em referência à reconstrução da Alemanha após a assinatura, pelas potências européias, do *Tratado de Versailles* que, em 1919, encerrou oficialmente a Primeira Guerra Mundial e impôs à Alemanha sanções como: a perda de uma parte de seu território; a restrição ao tamanho de seu exército; e o pagamento de uma indenização pelos prejuízos causados durante a guerra.

¹² *Estrangeiro*: que ou o que é de outro país, que ou o que é proveniente, característico de outra nação; que ou o que não pertence ou que se considera como não pertencente a uma região, classe ou meio; forasteiro, ádvena. (HOUAISS, 2001)

¹³ Em referência ao fato de encontrarmos, em cada nação indígena habitante do território brasileiro nos idos de 1500, crenças e rituais religiosos diferenciados, mas que convergiam ao politeísmo ligado sempre às forças da natureza e aos espíritos dos antepassados. < www.historiadobrasil.net/indiosdobrasil/> Acesso em: 26/04/2008.

¹⁴ Referência à antiga floresta sobre a qual hoje se situa a cidade de Nuremberg; retrato conhecido por nós a partir da obra de Cornélio Tácito, o qual escreveu a *Germania* (ou “Sobre a Origem e Situação dos Germanos”) por volta de 98d.C. Seu texto fora levado pelo Império Romano para a

(SCHAMA, 1996). Neste caso, no entanto, a clareira aberta abarca apenas aqueles homens escolhidos, apenas aos soldados que comporiam a imagem que mais parece, ao nosso olhar, uma floresta plantada. Não há *outro*, não há estrangeiro a ser incluso!



Imagem 4 - Fotografia tirada por ocasião das filmagens de *O Triunfo da Vontade*

De fato, também na obra de Mauro, pode-se perceber que houve uma rejeição inicial ao encontro do indígena-forasteiro com o branco-civilizado, mas esta rejeição se dissipa quando da cena da derrubada da árvore para a construção da *cruz*. A cena do uso de ferramentas de corte pelos portugueses, mais evoluídas que as pedras utilizadas pelos índios, foi encenada por Mauro, dando à representação teatral um olhar de submissão e admiração ao ato de derrubada assistido de forma contemplativa pelos nossos silvícolas.

A reutilização, pois, da representação da missa em *O Descobrimento do Brasil* reafirmaria a educação visual sobre a chegada dos portugueses à Terra de Vera Cruz e a inclusão do *estrangeiro* – o índio – na recém-formada sociedade brasileira. O índio seria, enfim, parte integrante da (re)construção de nossa nação por meio do trabalho/esforço e a consolidação de sua participação se daria pela fé cristã, representada simbolicamente pela *cruz* de Humberto Mauro.

Itália e lá passou a ser conhecido como Codex Aesinas lat.8, tornando-se o retrato mais antigo e conhecido acerca das tribos germânicas e de seu local de origem. TÁCITO, Cornélio. *Germania* (Trad: Prof. Dr. Ricardo Costa) <<http://www.ricardocosta.com>> Acesso em: 12/08/2003.



Imagem 5 – À esquerda, índios carregam a *cruz*; e à direita, imagem de Frei Henrique oferecendo o batismo ao índio que beija uma imagem menor da cruz cristã. Cenas de *O Descobrimento do Brasil*¹⁵.

Já no caso de *O Triunfo da Vontade*, temos nas *bandeiras* imagens alegóricas que, inferidas pelo produto fílmico e legitimadas pelos valores e anseios do III Reich, serviriam para corroborar suas aspirações pela raça pura de *escolhidos* e pelo nacionalismo, não como movimento inclusivo, mas como sentimento de pertencimento a uma nação casta. Os esforços, neste caso, seriam para a rejeição absoluta do *outro*, do não-ariano – já que em nenhum momento existem quaisquer heterogeneidades que possam ser apreendidas pelo olhar de quem assiste à obra de Riefenstahl.

Poderíamos concluir, assim, que ambos os filmes utilizam dois objetos iconográficos – respectivamente a *cruz* de Mauro e as *bandeiras* de Riefenstahl – para apresentar cenários ritualísticos que atualizam o mito fundador destas pátrias, controlando os sentidos e significados das imagens para o entendimento dos objetos como emblemas da entidade nação. Ou seja, os objetos *cruz* e *bandeira* são colocados em eventos que expressam momentos inaugurais e de renascimento, alegorizando as condições históricas destas duas nações e educando o olhar de quem assiste a tais películas para o pertencimento e, conseqüentemente, para a inclusão ou rejeição de seus estrangeiros.

Mais que isso: o significado intrínseco da *cruz* e das *bandeiras* não se esgota na compreensão destes objetos; seu aparecimento nestes

¹⁵ Respectivamente: 50'52" e 56'18", aproximadamente.

filmes possui um caráter sintomático de um momento histórico peculiar do século XX – momento em que os Estados Nacionais estão em ascensão e se espalhando, utilizando-se da educação visual e da iconologia para se formarem e se estabelecerem. *Cruz e bandeiras* parecem, assim, formar sinais de uma iconologia desta primeira metade do século XX, sinais de um mundo de valores simbólicos que podem unir, mas também podem segregar.

A iconologia didática como ferramenta para compreensão da educação visual

Farnè (2004), em seu trabalho de construção da iconologia didática como disciplina da pedagogia, procurou especificar os termos iconologia e imagem para o estudo em educação.

O termo “iconologia”, para Farnè, compreende o caráter atribuído por Panofsky, ou seja, o estudo da interpretação e das possibilidades significativas das obras figurativas, apontando, no entanto, para a compreensão da comunicação didática destas obras.

O termo “imagem” em iconologia didática abarca um diversificado repertório visual e audiovisual que tem como característica mais significativa a comunicação didática. A intencionalidade didática desse tipo de comunicação, segundo Farnè, estaria no fato de essas obras terem como objetivo comunicar informações e conteúdos culturais, facilitar a aprendizagem de determinado conhecimento, tornar interessante um tema histórico ou um conceito científico ou, simplesmente, mostrar e reconhecer alguma coisa para nomeá-la e descrevê-la.

Para Farnè, a imagem no âmbito da didática é matéria-prima sujeita à manipulação de refinamentos da retórica clássica e das possibilidades modernas das tecnologias midiáticas. Farnè considera que a didática se faz ciência da educação e da comunicação, assumindo como seu dispositivo essencial a manipulação dos objetos culturais que pretende comunicar ou ensinar. Neste sentido, a iconologia didática propõe-se a estudar o nível de manipulação das imagens – seja de quem as produz, seja de quem as utiliza – em uma relação entre produto e processo que permanece constantemente aberta.

No caso dos filmes estudados, observamos que as obras foram financiadas por instâncias governamentais com interesses explícitos de convencimento. Mas este dado não é suficiente para vincular as obras a

uma educação do sentimento de pertencimento à nação. Por isso, sentimos a necessidade de análise iconográfica dos filmes para que pudéssemos perceber o tipo de agenciamento e manipulação das imagens e, a partir desta análise, poder inferir sua especificada iconológica e didática.

Como dissemos acima, o que podemos verificar é que os dois objetos iconográficos – *cruz* e *bandeiras* – são apresentados em cenários ritualísticos que controlam os sentidos e significados das imagens para o entendimento dos objetos como emblemas da entidade nação. Ou seja, são agenciados de tal forma que levam à consolidação de um sentimento de “nós”, de pertencimento de grupo, baseado na tradição nacional.

No sentido da iconologia didática, as imagens filmicas da *cruz* e das *bandeiras* funcionariam, enfim, como dispositivos de convergência simbólica que levariam o espectador à admiração da dissolução da individualidade e do sentimento de “eu” em oposição à contemplação do surgimento do sentimento de “nós”, de pertencimento à nação. A partir disso, as formas como excluem o estrangeiro são diferentes em cada filme, mas o dispositivo didático de interpretação do símbolo é semelhante em ambos os casos: a colocação das imagens numa atmosfera ritualística de comunhão.

Concluindo, o apelo das sequências imagéticas – que recorre não ao analítico, mas ao emocional, ao arquetípico – corrobora para que as imagens sejam professoras e ensinem a exaltação dos valores nacionais, o amor à pátria e a rejeição dos que dela não são filhos, por nascimento ou por escolha.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999. 168p.

BEZERRA, Carolina Cavalcanti. *Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re)descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso*. 2008. 82f. Dissertação – Curso de Mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 487p.

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*, 1994. 202f. Tese – Curso de Livre-Docência em História da Arte e da Cultura, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, dez/2001.

ELIAS, Nobert. [1987] *A sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

FARNÈ, Roberto, *Iconologia Didattica*. Bologna: Zanichelli editore, 2004. 448p.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Da avaliação das compreensões às estratégias de ensino: o caso de uma pintura histórica brasileira*, 2000. 413f. Tese – Curso de Doutorado em Belas Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. 198p.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas, n. 1, pp. 9-43, jan./jul. 2001.

MIRANDA, Carlos E. A. Reflexões de um tempo e diligências para Metodologias de Estudo de Imagens em Educação. *Revista Educação & Realidade*, v. 33, nº1, jun/jun 2008, pp. 99-115.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. 2001. 396f. Tese – Curso de Doutorado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1990. 368p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. 440p.

_____. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 237p.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. 664p.

RIGOTTI, Gabriela Fiorin. *A ciranda do pertencimento em “O Triunfo da vontade” de Leni Riefenstahl*. 2006. 79f. Dissertação – Curso de Mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROSA, Ângela de Proença et alii. *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. 144p.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem-movimento, imagens do tempo e os afetos ‘alegres’ no filme “O Triunfo da Vontade” de Leni Riefenstahl*. São Paulo: s/n, 2001.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. 696p.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 398p.

SPENCE, Jonathan D. *O Palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. 360p.

TÁCITO, Cornélio. *Germania* (Trad: Prof. Dr. Ricardo Costa) Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com>> Acesso em: 12 out. 2003.

YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus ediciones, 1974. 472p.

FILMOGRAFIA

MAURO, Humberto (Brasil, 1937). *O Descobrimento do Brasil*.

RIEFENSTAHL, Leni (Alemanha/Bélgica/Grã-Bretanha, 1935). *O Triunfo da Vontade*.

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda - Professor Doutor do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO da Faculdade de Educação, FE/UNICAMP.

E-mail: ceamiranda@gmail.com

Gabriela Fiorin Rigotti - Mestre e Doutoranda em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela Faculdade de Educação, FE/UNICAMP, e professora das Faculdades Integradas Maria Imaculada, FIMI/Mogi-Guaçu.

E-mail: gabirigotti@uol.com.br

Carolina Cavalcanti Bezerra - Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pelo Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO da Faculdade de Educação, FE/UNICAMP, e professora e pesquisadora da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

E-mail: carol.cavalcanti.bezerra@gmail.com
