

Entre sentidos e interpretações: apontamentos sobre análise documentária de imagens

Vinícius Liebel¹

RESUMO

O presente artigo discorre sobre algumas das possibilidades de análise qualitativa de imagens, em especial no que tange ao Método Documentário desenvolvido por Ralf Bohnsack. Baseado em uma comunicação apresentada no *Deutsch-brasilianische Tagung zur qualitativen Forschung* realizado em Campinas, Berlim e Göttingen, o texto concentra-se na introdução ao referido método e em seu emprego empírico, especialmente nas áreas de História e Ciência Política. Sendo o estudo de fontes imagéticas um campo ainda pouco explorado nessas duas disciplinas, o método documentário vem suprir uma carência metodológica no trato desses documentos. O seu emprego nesse sentido é demonstrado no artigo através de um exemplo de análise. A imagem selecionada – uma charge do semanário alemão *Der Stürmer* (1923-45) – não apenas cumpre esse objetivo como também abre novas discussões sobre a natureza da imagem e de seus produtores. A partir dessa análise, o método pode ser, de maneira abrangente, exposto e avaliado.

PALAVRAS-CHAVE

Metodologias qualitativas; Método documentário; Análise de imagens; Charges; História política

Between meanings and interpretations: notes on documentary image analysis

ABSTRACT

*This paper discusses some of the possibilities in qualitative analyses of pictures, especially those of the documentary method, developed by Ralf Bohnsack. The text is based on a paper presented at the German Brazilian conference on Qualitative Research, which was held at Campinas, Berlin and Göttingen. It concentrates on the presentation of the above-mentioned methodology and on its empirical uses, particularly in History and Political Science. As the study of pictorial sources is still underexplored in these two disciplines, the documentary method fills a methodological gap in the treatment of these documents. Its application is demonstrated in this paper through one exemplar analysis. The selected picture – a political cartoon from the German weekly newspaper *Der Stürmer* (1923-45) – not only answers this purpose but also opens new discussions about the nature of the picture and its producers. From this analysis, the method can be comprehensibly exposed and evaluated.*

KEYWORDS

Qualitative methodologies; Documentary method; Analysis of pictures; Political cartoons; Political history

¹ Doutor em Ciência Política pela Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin). Mestre em História também pela FU-Berlin. Historiador. E-mail: liebel@zedat.fu-berlin.de – Brasil.

A subjetividade e as nuances próprias das relações e ações sociais são, em última instância, a matéria de estudo das Humanidades. São elas – as paixões, a razão e as dinâmicas e teias sociais por elas tecidas – que movimentam a história e orientam as realidades sociais. As representações imagéticas tomam parte ativa nessa configuração, visto que produzidas socialmente, provendo não apenas retratos dessas realidades como também modelos de interações, aspirações e de pensamento. As imagens devem ser entendidas, portanto, não apenas como reflexos de uma dada mentalidade, mas como constituintes de dado imaginário e produtoras dessa realidade social (MITCHELL, 1994, p. 41; BOHNSACK, 2009, p. 27).

Essa posição dual das imagens não apenas justifica o estudo desse tipo de fonte como também apresenta dois focos possíveis. Ralf Bohnsack caracteriza esses focos como a busca de uma compreensão *sobre* a imagem (ou seja, analisando a imagem por ela mesma e suas capacidades gerais e primordiais de comunicação) e outra *através* da imagem (tomando a imagem como reflexo e produtora ou possível agente transformador de dada sociedade). Em suas palavras:

Nesta diferença (entre o desenvolvimento de uma compreensão *através* da Imagem em oposição a uma compreensão *sobre* a Imagem) estão implícitas hipóteses sobre a ação e a compreensão cotidiana que estendem-se (sic) às Teorias da Ação, do Conhecimento, da Percepção e dos Signos. Que nós compreendemos o cotidiano *através* de Imagens significa que nosso Mundo, nossa realidade social (gesellschaftliche Wirklichkeit) não é apenas representada de forma imagética, mas também constituída ou produzida dessa forma. (BOHNSACK, 2005. p. 3)

Partindo dessa premissa, dois problemas se abrem: o primeiro se refere à natureza das imagens, isto é, aos seus diferentes sentidos; o segundo remete à apreensão, ou seja, à posição dos produtores e do próprio analista em relação à imagem ou, em outras palavras, trata-se de um problema interpretativo.

NÍVEIS DE SENTIDO

Ao se caracterizar a imagem como reflexo e como produtora da realidade social, mas também a entendendo como um sistema particular que encerra signos e significados em si mesmo, abre-se caminho para a decomposição da imagem, isto é, para a reconstrução de seus variados sentidos. Aqui é possível verificar a característica primordial do método documentário de Karl Mannheim, qual seja, analisar o objeto de estudo (seja ele fruto de observação empírica de ações cotidianas, de entrevistas ou, como no caso que será aqui

demonstrado, uma charge) em suas diferentes acepções, de acordo com suas características imanentes ou socialmente construídas (MANNHEIM, 1980). Tal procedimento deve atentar, finalmente, para a existência de três níveis de sentido:

- um *nível objetivo* ou *imane*nte, dado naturalmente (por exemplo, num gesto, num símbolo ou ainda na forma de uma obra de arte);
- um *nível expressivo*, que é transmitido através das palavras ou das ações (por exemplo, como expressão de ou como reação a algo);
- um *nível documentário*, ou seja, como documento de uma ação prática. (WELLER, 2005)

Bohnsack (2007) caracteriza a passagem da interpretação do sentido imane

nte para a interpretação do sentido documentário através da mudança de questionamento do observador quando da análise de uma dada fonte. Essa mudança se dá com a inversão da questão *o que* é a fonte ou o fenômeno social analisado para a questão *como* ele é constituído. Essa passagem, entretanto, não prescinde da questão anterior. Em termos metodológicos, a primeira pode ser considerada a base da segunda interrogação.

No tratamento das fontes, o reconhecimento e o estudo de cada um desses níveis de sentido são realizados em dois passos metodológicos caracterizados por Bohnsack (2007, p. 134-139). O primeiro se refere à Interpretação Formulada, na qual as apreensões de sentido imanentes à imagem são expostas; e o segundo se refere à Interpretação Refletida, onde o tema da imagem, anteriormente identificado e analisado em sua condição imane

nte, será contextualizado e analisado conforme sua historicidade. Essas duas fases metodológicas da interpretação, a saber, a Interpretação Formulada e a Interpretação Refletida, encerram em si, no caso do estudo de imagens, dois passos distintos. Essa divisão é largamente baseada no Método Iconológico de Panofsky (2006) e conta ainda com o Método Icônico do historiador da arte Imdahl (1988; 1996b) em sua composição.

De forma abreviada, a Interpretação Formulada divide-se em duas fases: a pré-iconográfica e a iconográfica. Na fase Pré-iconográfica a busca por “o que” é a imagem, ou seja, pelo que está nela representado, é respondida de forma simples e direta, com descrição dos objetos, dos fenômenos e do ambiente. O segundo passo, a análise iconográfica, é constituído de uma interpretação das ações e gestos que se passam na imagem de modo a encontrar um sentido geral para eles, a apreensão de sua natureza de acordo com o senso comum. Nesse sentido, Panofsky diferencia o reconhecimento prático dos níveis pré-iconográfico e iconográfico através do exemplo de um cumprimento com chapéu. O gesto seria descrito em uma análise pré-iconográfica como a “retirada do chapéu da cabeça”, enquanto no nível iconográfico tal ação é tomada como uma “saudação”, um cumprimento

(PANOFSKY, 2006, p. 25-27; BOHNSACK, 2009, p. 56-57). A análise iconográfica abrange ainda outras interpretações estilísticas e de senso comum, como, por exemplo, o reconhecimento de símbolos e de arquétipos presentes no imaginário. Uma mulher nua com uma maçã nas mãos é aqui reconhecida como Eva, assim como uma bandeira vermelha com uma foice e um martelo é descrita como a bandeira da União Soviética, bem como o próprio símbolo da foice e martelo como um símbolo do movimento comunista.

Já na Interpretação Refletida encontramos a alteração do foco da análise, ou seja, a pergunta por “o que” constitui a imagem é substituída pela busca do “como” ela é construída. O último passo na análise clássica de Panofsky – a Iconologia, ou seja, a interpretação da imagem através do estudo de sua singularidade como fonte histórica e social – é a parte central da interpretação. Esse passo compreenderá a caracterização de elementos determinantes no reconhecimento de elementos coletivos, como um país, uma época ou uma classe, bem como de religiões, ideologias e filosofias (PANOFSKY, 2006, p. 39). Isso aponta para a análise da visão de mundo (*Weltanschauung*) e do *habitus* (no sentido de Bourdieu, 1980) da sociedade ou grupo em questão, ou seja, do *modus operandi* tanto do pensar quanto do agir de seus diferentes produtores.

Como complemento da metodologia clássica de Panofsky, o método documentário abrange também o método icônico de Imdahl. Em seu método, Max Imdahl segue as linhas da Iconologia de Panofsky, mas apresenta alguns elementos para análise que são relacionados principalmente com as teorias técnicas da arte. Para Imdahl é importante, por exemplo, o papel das cores, das linhas, das luzes e das formas na interpretação.

[...] diferentemente da interpretação iconológica de Panofsky, a interpretação icônica tem início já no plano pré-iconográfico e principalmente na composição formal da imagem. A interpretação icônica pode – de acordo com Imdahl – manter-se em grande parte separada do conhecimento iconográfico prévio, isto é, da atribuição de sentido iconográfica. (BOHNSACK, 2007, p. 161)

Através da análise “iconológica-icônica” a pesquisa ganha um novo foco, o qual se direciona para a composição geral da imagem. A busca pela questão do “como” no método icônico é dirigida especificamente à natureza da imagem, ou seja, aos elementos técnicos que sustentaram a sua produção.

O método icônico é uma metodologia de descrição de fenômenos, a qual – isso deve ser apontado – tem por base um conceito de forma e de imagem diferente daquele dos métodos iconográfico e iconológico. Ele dedica-se à síntese do “olhar que olha” e do “olhar que reconhece” enquanto fundação de uma apreensão de sentido bastante específica e que seria informulável de outra maneira, investigando como semântica e síntese influenciam na imagem (IMDAHL, 1988, p. 99).

A proposta icônica de Imdahl se refere, assim, ao estudo da imagem pela imagem, ou seja, de sua constituição formal. Elementos como a planimetria e a perspectividade podem resultar em dados diferenciados para interpretação e lançar luzes sobre pontos para os quais ainda não se havia atentado, bem como contribuir com a análise iconológica proporcionando um olhar crítico baseado na tecnicidade (ou falta dela) inerente à imagem.

A Interpretação Refletida atenta assim à submissão da imagem a uma contextualização, ou seja, a pergunta pelo “como” a imagem é produzida se relaciona intimamente com o(s) *habitus* e a(s) visão(ões) de mundo que a produzem, o que rende à análise documentária uma forte ligação não apenas com a Sociologia do Conhecimento de Karl Mannheim como também com a Sociologia Praxiológica de Pierre Bourdieu. A reconstrução dos diferentes sentidos da imagem permite a observação de estruturas de pensamento e de ação que a transpassam. Tais estruturas podem, entretanto, referir-se a diferentes grupos e tempos. O problema da objetividade interpretativa impõe aqui a discussão sobre os produtores e os intérpretes das imagens.

PRODUÇÃO DE IMAGENS E SUAS INTERPRETAÇÕES

Entendidas como produtos ou artefatos culturais e sociais, as imagens (estáticas ou sequenciais) vêm ocupar um lugar *sui generis* na composição da realidade social. A posição de seus produtores nesta realidade ganha assim em importância, sendo alvo de intensa reflexão quando do tratamento das fontes pictóricas sob o método documentário. Segundo Bohnsack (2007, p. 160), ambos os agentes que participam da produção de uma imagem são ativos e influenciam no produto final com suas predisposições. Por esse motivo os dois são conceitualmente diferenciados: os agentes produtores primários, ou seja, aqueles que ficam atrás da câmera fotográfica, do cavalete ou da câmara filmadora, são denominados *produtores de imagem que representam (abbildende Bildproduzenten)*; e os agentes retratados, que são o motivo da imagem e que são denominados *produtores de imagem que são representados (abgebildende Bildproduzenten)*. Especialmente nos casos das fotografias essa diferença pode

ser prontamente percebida, pois o *habitus* do produtor da imagem se revela na composição e escolhas feitas durante e após o ato da produção da imagem, enquanto uma amostra do *habitus* dos retratados pode ser observada no produto em si. Como Bohnsack salienta, os *habitus* podem estar em harmonia ou em conflito, mas ambos são reconhecíveis. Algumas imagens, entretanto, não se enquadram nesta definição e mostram uma relação mais complexa entre os dois produtores.

O papel do representado em alguns casos específicos, como em desenhos animados, animações ou em charges, por exemplo, deixa de ser um papel “objetivo”, ou seja, de modelo real e presente, e passa a ser um papel “subjetivo”. No caso do modelo objetivo existe uma interação real no momento da produção entre o produtor e o retratado, e as ações de ambos têm influência: o produto final acaba por ser um resultado de uma equação que abrange as estruturas mentais de ambos bem como seus *habitus*, suas “disposições de agir e reagir de uma certa maneira” (THOMPSON, 2001, p. 24), os quais não precisam necessariamente ser compartilhados ou idênticos. Tais elementos se encontram na representação: um retrato renascentista ou uma fotografia contemporânea são igualmente produtos de produtores que representam e que são representados.

No caso do modelo subjetivo o mesmo modelo de análise é seguido, mas o papel do representado nesse processo é completamente diferente, pois aqui ele está ausente do momento de criação da imagem. Nesse caso, a interação entre os dois elementos não é necessária, visto que a imagem é um produto de uma interpretação sobre o representado, sobre suas ações ou sobre suas idéias pelo produtor que representa. Nesse tipo de produção a criatividade e, em especial, as estruturas mentais do produtor que representa assumem posição central. O representado pode em verdade sequer existir no plano real; pode ser um personagem imaginário ou uma alegoria de uma personalidade ou de um grupo social. O importante aqui é o fato de se tratar de uma criação pessoal do produtor que representa (ou do grupo social do qual ele é representante), e nos casos em que esse processo é baseado em elementos reais, as características intrínsecas a essa criação são também baseadas nas percepções do produtor que representa a respeito desses elementos.

O caso das charges se encaixa nesta segunda opção, especialmente se pensarmos nas imagens com forte conotação política. O caricaturista apropria-se de uma personalidade pública ou de um fato socialmente relevante e os apresenta em suas próprias cores. Através dessa representação crítica e/ou humorística o desenhista apresenta seu julgamento ou seu elogio, sendo esse o objetivo último da charge. No processo de criação da charge o papel do

retratado pode ainda ser considerado uma mescla entre os modelos subjetivo e objetivo, visto que o agente muitas vezes existe e tem, portanto, uma presença também no plano da realidade. A charge, entretanto, continua sendo uma representação da intenção ou da motivação do desenhista em mostrar e/ou denunciar uma característica ou ação do representado que através de retratos ou de fotografias não podem ser enxergadas. O chargista age no exemplo do garoto da fábula que aponta para o monarca e denuncia: o rei está nu! – ainda que essa seja apenas a sua opinião.

A interpretação é ainda, portanto, objeto de reflexão quando o intérprete da imagem é o foco. Primeiro por seu trabalho ser pautado pela diferenciação acima mencionada entre os modelos objetivo e subjetivo de produção de imagem. Nesse ponto, o primeiro passo após o reconhecimento do modelo é atentar para os *habitus* dos produtores. No caso de uma produção objetiva, duas possibilidades se abrem. A primeira ocorre quando os dois produtores da imagem estão inseridos no mesmo espaço de experiências, quer dizer, podem ser reconhecidos como detentores de um mesmo *habitus*. Nesse caso, Bohnsack indica que a interpretação “deve preocupar-se tão somente em acessar o campo de experiência dos produtores dessas imagens, sendo o principal elemento para isso a compreensão do próprio *habitus* individual ou coletivo” (BOHNSACK, 2007, p. 160). No caso dos produtores pertencerem a diferentes espaços e/ou tempos, a reconstrução deve abranger ambos, a fim de que a interpretação possa reconhecer os diferentes olhares que compõem a imagem e transcender o meramente factual, dando atenção à imagem enquanto produto e produtora da realidade em sua inerente complexidade sistêmica. A produção que segue o modelo subjetivo, por outro lado, abarca apenas a visão de mundo, *i.e.*, o *habitus* de seu produtor que representa, sendo esse o campo de experiências a ser acessado.

O segundo ponto que merece atenção no que se refere à ação interpretativa é a separação do analista e suas próprias estruturas de pensamento daquelas que estão representadas na imagem. Tal afirmação parece lógica, mas precisa ser expressada a fim de que a interpretação não esbarre naquilo que Panofsky (2006, p. 22) chamou de “fronteiras possíveis da violência” da análise, ou seja, que anacronismos ou falhas de entendimentos sejam evitados na interpretação de uma imagem. A complexidade dessa afirmação cresce quando levamos em conta que toda análise deslocada espaço-temporalmente da fonte já é uma forma de violência contra sua significação primordial, visto que todo analista vê com os olhos de seu tempo, inserido em seu próprio espaço de experiências. Mesmo a escolha de temas e fontes de pesquisa responde muitas vezes interrogações ligadas a esse espaço e tempo. Essas

“violências”, entretanto, estão para Panofsky dentro da fronteira possível. Análises anacrônicas e sem sentido são evitadas através do estudo das tradições envolvidas nas representações, do simbolismo possivelmente envolvido e da história de seus elementos constitutivos. Para Panofsky, trata-se de uma *Geistgeschichte*, de uma história do tempo e do espírito do tempo (PANOFSKY, p. 27).

A observação da análise de uma imagem pode nos dar uma idéia mais concreta sobre as questões até aqui debatidas. Tomamos como exemplo uma charge política publicada em um semanário da década de 1930 e temos, dessa forma, uma fonte que nos possibilita aprofundarmos e observarmos com maior clareza essas discussões.

ANÁLISE DE IMAGEM

No caso das charges a relação entre os produtores é caracterizada como subjetiva, ou seja, sem contato direto quando da produção da imagem. O que se vê não é o retrato de dois *habitus*, mas de um “suposto” *habitus* (o do produtor representado) e de um *habitus* (o do produtor que representa). Trata-se de um retrato de uma visão de mundo que abarca tais elementos retratados, uma visão de mundo guiada por uma ideologia política – e aqui reside a especificidade da charge enquanto objeto de análise histórico-social, pois é ao mesmo tempo reflexo e promotor de tal visão de mundo. Trata-se do retrato de um reflexo, ou seja, um autorretrato do grupo produtor que permite um vislumbre abrangente do mesmo, mas pouco fala sobre o grupo representado, para além de como é percebido pelo primeiro.

A imagem selecionada para o exemplo de análise foi publicada no semanário *Der Stürmer*, de Nuremberg, no ano de 1929. Tal publicação, de caráter abertamente antisemita e partidário, surgiu em 1923, ano marcado na Alemanha pelo fracassado *Putsch* nazista. O jornal continuou a ser publicado por toda a década de 20 e 30, tendo finalizado suas atividades apenas em 1945, quando da derrota da Alemanha na guerra. Durante todo esse período o semanário recebeu o auxílio financeiro necessário para continuar promovendo, segundo alguns de seus editoriais, a luta contra o perigo judeu e a denúncia da conspiração judaica pela dominação mundial. De fato, o suporte financeiro foi mantido, mesmo nos piores momentos da guerra, por ordem direta de Hitler, que chegara a declarar ser o *Stürmer* o único jornal que ele próprio conseguia ler por inteiro (BYTWERK, 2001).

A história da publicação se confunde com a própria história do Nazismo. Da mesma forma que a historiografia costuma dividir o Nazismo em três fases principais, também a história do *Der Stürmer* segue essa lógica. Assim, temos em primeiro lugar o

período que se inicia com sua fundação, em 1923, e segue até 1933, ano da ascensão de Hitler ao cargo de chanceler da Alemanha. Tal período, caracterizado por Hannah Arendt (1968) como o período do movimento nazista, assiste à ação do *Stürmer* na disseminação do antissemitismo e na panfletagem em favor do NSDAP [Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães]. O segundo período compreende os anos entre 1933 e 1939, quando os nazistas aparelham o Estado e consolidam seu poder, bem como as práticas antissemitas. O semanário surge como um dos grandes defensores dessas práticas e vê sua tiragem, agora nacional, atingir picos de mais de um milhão de exemplares. A terceira e última fase, de 1939 a 1945, é não apenas o tempo da guerra, mas também o da instauração do Totalitarismo, dos campos de concentração e de extermínio, bem como da queda do Nazismo. Da mesma forma, o jornal surge não apenas como testemunha ocular desse processo, mas como espelho da derrocada de uma visão de mundo.

Localizada temporalmente na primeira fase da publicação e do movimento nazista, a charge abaixo é, antes de tudo, um exemplo do caráter antissemita e persecutório do semanário. A reconstrução de seus sentidos revela as estruturas e as disposições que permeiam e definem a sociedade em que ela foi produzida.



FIGURA 1 – FIPV. Der Geier flieht, wenn der Adler kommt!²

² FONTE – *Der Stürmer*, Nuremberg, 32, ago. 1929. p. 1. [O abutre foge quando a Águia chega!].

INTERPRETAÇÃO FORMULADA 1 – ELEMENTOS PRÉ-ICONOGRÁFICOS

Nessa primeira fase da interpretação, os elementos constitutivos da cena representada na imagem devem ser identificados. No caso aqui analisado, um grupo (para)militar, uniformizado e que carrega algumas bandeiras, pode ser observado no canto inferior do enquadramento. O fato das bandeiras terem suásticas estampadas em círculos brancos mostra que se trata de um grupo de simpatizantes do Nacional-socialismo.

A parte superior da imagem mostra dois pássaros voando. Do lado direito uma águia negra carrega uma coroa tendo uma cruz gamada ao centro. Ela voa com as asas totalmente abertas e com o bico levemente aberto. Seus olhos têm um olhar e uma postura corporal que sugerem agressividade. No lado esquerdo um abutre pode ser observado. Ao contrário da águia, o abutre é representado de uma maneira caricata. Ele também tem as asas e o bico abertos e o rumo de seu vôo parece ser para o alto. Seu rosto está voltado para trás e sua expressão sugere medo e preocupação. Além disso, ele tem um bico exageradamente curvo e arredondado e em lugar de seus pés existem duas mãos. Ele parece ter um punho de camisa com abotoaduras acima dessas mãos e carrega uma mala com os dizeres “Palästina”. Ele veste ainda uma cartola e uma medalha com a palavra “Pleite” (bancarrota, falência).

INTERPRETAÇÃO FORMULADA 2 – ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A representação do abutre revela uma conotação negativa desse elemento da imagem. Relacionado com má sorte e com ações parasitárias, o animal necrófago tem um significado largamente difundido quando utilizado como metáfora. Em língua alemã esse significado vai ainda mais longe: em termos coloquiais a expressão *Pleitegeier* (algo como “abutre da bancarrota”, em tradução livre) é usada como sinônimo para insolvência ou falência. O termo tem suas raízes no iídiche e no hebraico e significava originalmente a fuga das dívidas por parte do devedor (KREUZER, 2006, p. 13). A representação visual do abutre na concepção da expressão verbal seria apenas secundária, mas encontra aqui na charge uma posição central com a construção da figura em torno da medalha que ele carrega.

O abutre pode ainda ser identificado como uma alegoria para a população judaica. O nariz, *i.e.*, o bico do personagem é aqui decisivo para essa caracterização. Essa marca física utilizada em representações (especialmente as caricatas) aponta para uma estigmatização do grupo: o “nariz judeu” passa a ser sempre representado em formato de um “6”, o que não

apenas promoveria a diferenciação do “grupo dos judeus” na ordem da identificação visual, mas também, ao carregar consigo os preconceitos e sentimentos antissemitas, acabaria por salientar e reforçar os mesmos. O nariz, dentre todos os sinais de identificação que os judeus acabam por deter nessas representações, é usado como fator de discriminação de valores.

[...] a relação do nariz como sinal de diferenciação contra outros e do nariz enquanto certificador, como sinal de um judeu “real” – isso faz do marcante nariz antissemita um significante. Como tal ele é inserido em uma “eternidade atemporal” (Said), na qual ele é transformado em sujeito de uma frase que anuncia: “O judeu É...”. O judeu (...) é o significado que o significante “nariz” produziu. (CHARIM, 2008, p. 30)

O nariz do personagem judeu acaba por ser tomado como o elemento central da imagem, antes mesmo do próprio personagem, tornando-se o sinal de identificação e o estigma, contendo em si mesmo valores e preconceitos. Outras características físicas são tidas como componentes do “típico” judeu, como as orelhas de abano e o pé chato, mas apesar de servirem também ao propósito da identificação, raramente são prontamente relacionados a um conjunto de significados tão complexo quanto o nariz em forma de seis. O uso dessa estratégia visual na representação de um *Pleitegeier* não visa apenas a animalização e a consequente degradação dos judeus. Trata-se muito mais da promoção de uma associação entre os judeus e o Capitalismo, especialmente com a sua ruína. O judeu surge assim como uma “praga” financeira, como a origem dos problemas financeiros nacionais. É também o aproveitador, o carniceiro de um sistema que ele mesmo corrompe. O abutre é aqui a confirmação de uma representação que já era dada.

A segunda figura de destaque na imagem, a águia, também tem um significado intrínseco. Já na Antiguidade a águia era tomada como símbolo da autoridade imperial em Roma e essa significação foi reforçada com a sua reutilização em outros momentos históricos. A águia negra é ainda especialmente relacionada com o Estado alemão, estando presente como símbolo já no Sacro Império Romano-Germânico, no Império Austríaco (bicéfala) e no Estado Prussiano. Com a unificação alemã, a águia negra prussiana é elevada a águia imperial e permanece presente na heráldica e no imaginário dos períodos republicanos do país. A associação desse forte símbolo nacional com a suástica denota uma relação próxima entre o Nazismo e o povo alemão, ou seja, sugere que toda a Alemanha apoia o Partido Nazista (NSDAP).

A águia voa para a esquerda, direção onde se encontra o abutre, e indica estar prestes a atacá-lo. Toda a cena parece mostrar um ataque ao *Pleitegeier*, ato apoiado por toda

a multidão presente na parte inferior do quadro. A iconografia aponta para o abutre enquanto metáfora para problemas financeiros e para a população judaica, fazendo o apoio da multidão ser direcionado para uma ação contra esses dois elementos. Também a inscrição na mala que o abutre carrega sugere seu destino e origem. A mitologia bíblica faz menção a uma terra prometida ao povo de deus chamada Canaã (Gen. 12:7 e 1 Moisés 13:15) e essa terra é reconhecida como o território da Palestina, atual Israel. Dessa forma, a caracterização do abutre como judeu é mais uma vez reforçada.

O ataque da águia se dirige não apenas aos judeus e ao abutre da insolvência, mas também a outros elementos que podem ser reconhecidos na caracterização do *Pleitegeier*. A cartola é o elemento principal que aponta para um grupo social demarcado economicamente, qual seja, o da burguesia e da aristocracia. Trata-se de uma referência ao “grande capital”, à incorporação do Capitalismo. A caracterização de tal referência continua com os punhos de camisa que revelam um animal bizarro (com mãos humanas ao invés de garras) e que, presumivelmente, detém posses que o caracterizam como um aristocrata ou burguês. A rota que a águia parece seguir em seu vôo pode ser assim entendida como um ataque à burguesia, ou melhor, à burguesia judaica. As mãos do abutre, voltadas para cima, junto do olhar preocupado e do bico entreaberto sinalizam medo e surpresa, o que reforça a impressão de fuga que a direção tomada pelo abutre passa. Na fuga o abutre acaba por perder algumas de suas penas. Isto pode ser interpretado como um sinal de medo ou mesmo como a queda dos elementos que ele representa. De qualquer forma, parece um sinal de que a ação da águia surte efeito sobre o abutre.

INTERPRETAÇÃO REFLETIDA 1 – COMPOSIÇÃO FORMAL



I1



I2

O foco da charge recai sobre a águia. Através de uma linha diagonal (I1), pode-se perceber que o elemento principal da imagem ocupa a maioria do quadro. A águia domina a cena e chama todos os olhares para si. Além disso, o contraste de cores direciona a atenção para ela, *i.e.*, a cor negra da águia acentua sua presença e sua ação em contraste com o céu claro. Seu papel como figura principal é assim destacado não apenas pelo espaço por ela ocupado, mas também pelo contraste de cores.

A movimentação na cena representada, ou seja, a dinâmica própria da charge reforça mais uma vez a posição da águia como figura principal da cena. Ela se movimenta diretamente para o abutre (Imagem I2) e a impressão de ataque que essa ação denota é reforçada pelo movimento das bandeiras, apontado pela flecha inferior em I2. O ataque agora é conjunto e parece ter apenas um intento: expulsar o abutre do quadro.

INTERPRETAÇÃO REFLETIDA 2 – ANÁLISE ICÔNICO-ICONOLÓGICA

A imagem faz referência às inúmeras manifestações da SA (a *Sturmabteilung* do NSDAP) na década de 1920. A SA era uma organização paramilitar que operava vinculada ao partido nazista. Ela era, acima de tudo, um instrumento de propaganda política, uma massa de manobras que se ocupava das ações cotidianas no terreno político da República de Weimar. Tais ações incluíam manifestações de vários níveis: desde colagem de pôsteres pró-NSDAP até confrontos físicos com os adversários partidários, especialmente os comunistas (HÖHNE, 2008, p. 23). Em outras palavras, a SA era uma organização que assumia a agitação política para o partido. Tratava-se também, em larga medida, de uma constante encenação: a SA pregava lutar não apenas contra os adversários políticos, mas também contra os problemas enfrentados pela Alemanha. Suas manifestações violentas podiam ser tomadas como representações de uma luta pela Alemanha, representação esta que objetivava mostrar o partido em ação. Seus atos podiam ser interpretados por alguns observadores, nesse contexto, como proteção ou luta pelo bem-estar, não apenas como agitação.

O alvo do ataque da SA, o suposto inimigo do povo alemão, é também representado na charge aqui analisada. O *Pleitegeier* – a crise financeira que a Alemanha já enfrentava em 1929, quando da publicação da charge – e o judeu são aqui unificados em uma única alegoria. Dessa forma fica clara a intenção da SA: lutar contra os judeus e a crise financeira. A estratégia visual do abutre se torna uma caracterização eficiente para um problema da Alemanha e para o principal inimigo do país segundo a lógica da ideologia

nazista e da charge: o judeu. A expressão coloquial *Pleitegeier*, como mostrou a análise iconográfica, ganha uma representação visual. É concedida uma existência a ela, uma existência de natureza judaica. Com essa caracterização “racial”, o problema da crise financeira também “ganha” uma raça, pois passa a ser igualmente considerado, segundo a lógica interna do desenho, um problema judaico.

O momento da publicação da charge é também significativo, pois 1929 foi um ano decisivo para o movimento nacional-socialista. Foi o ano no qual o NSDAP se tornou um partido e movimento de massas (MOMMSEN, 2004, p. 283). Isso não foi devido apenas ao *milieu* ou ao contexto, mas também pelo efeito que a ideologia e o movimento de massas exerciam sobre parte da população. Grande parte desse efeito era alcançado pelas demonstrações de força e manifestações públicas da SA. A charge aqui analisada reflete este fenômeno; a organização (que é apreendida através da uniformidade de vestes, rostos e posições na composição da imagem) bem como a violência empregada pelos nazistas podem ser reconhecidas como elementos centrais na busca do NSDAP por proeminência e por uma existência pública, ou seja, pelo reconhecimento da população. O rápido crescimento da popularidade do partido tem seu início já em 1928, como o historiador Martin Broszat descreve:

Sua (do partido) expansão organizacional para o oeste, norte e o leste alemão nestes anos (da República de Weimar) não esconde o fato que o movimento hitlerista continuou praticamente sem sucesso. O número de membros e pontos de apoio continuava estagnado e o objetivo (perseguido desde 1925) de uma tomada do poder pelas vias legais através da participação nas eleições e nos parlamentos trouxe apenas resultados sofríveis, tanto regionais como nacionais (eleições de 1928 para o Reichstag: 2,6% de votantes no NSDAP). Foi com as crises econômica e estatal de 1929/30 que (...) o partido nacional-socialista, que por dez anos não conseguira se livrar do rótulo de partido pequeno e da minoria da direita-radical, cresceu repentinamente para se transformar em um movimento de massas, o qual em três anos sugou 75% dos votos dos partidos conservadores de centro e de direita e em julho de 1932 pôde reunir 37,4% de todos os votos. (BROSZAT, 1976, p. 13-4)

Esse momento descrito por Broszat é muito bem ilustrado na presente charge. Os inimigos da República, em especial os supostamente relacionados com a crise econômica, são aqui aglutinados na representação do *Pleitegeier*. O ataque ao abutre é tomado como um ataque a todos estes elementos, em especial o judeu, que é mencionado através da caracterização do nariz. Desta forma, a estratégia discursiva da denúncia do bode expiatório, frequentemente adotada pelos nazistas, é aqui utilizada. A associação entre metáfora e estratégias discursivas e visuais resulta em uma lógica que aponta para os judeus como derradeiros culpados pelas mazelas alemãs e os declara inimigos do Estado (aqui simbolizado indiretamente pela águia). O NSDAP outorga a si mesmo o dever de defesa do país e lidera o

ataque aos problemas nacionais (e, naturalmente, aos judeus). A composição da imagem confirma este papel auto-concedido através da união do movimento de massas (representado pelas fileiras da SA) e Estado (a águia) em um ataque conjunto ao abutre.

Finalmente, a mala com a inscrição *Palästina* que o abutre carrega consigo também é parte importante da composição da cena. Trata-se da mítica “terra prometida” dos judeus, mas que é aqui utilizada para reforçar o caráter estrangeiro deste grupo social e, assim, acentuar as diferenças entre alemães e judeus. O abutre voa, segundo essa interpretação, *de volta* à sua terra natal. A imagem corrente do antissemitismo alemão daquele período encontra aqui um reflexo perfeito: a expulsão dos judeus se faria necessária por se tratar de um grupo apátrida e que viveria como um parasita dentro do Estado alemão, constituindo um “Estado dentro do Estado” (ARENDR, 1968, p. 28 *et seq.*). O elemento nacionalista da ideologia defendida na imagem é destacado e proporciona um argumento adicional que chama à ação política, sendo esta aqui entendida como apoio aos nazistas em sua luta contra o elemento judeu da sociedade. Nessa charge de 1929 essa luta já é empreendida e está prestes a ser vencida pelo movimento de massas nazista.

INTERPRETAÇÃO REFLETIDA 3 – ANÁLISE DOS ELEMENTOS TEXTUAIS

A legenda da imagem traz a frase *Der Geier flieht, wenn der Adler kommt!* (O abutre foge quando a águia chega). Mais uma vez a palavra *Geier* (abutre) é tomada como *Pleite* (bancarrota ou, em sentido lato, crise financeira). De um ponto de vista propagandístico, a frase aponta para a promessa de resolução da crise financeira pelos nazistas, visto que o final dos anos 1920 e início dos 1930 foram tomados por constantes confrontos políticos na Alemanha, na derrocada final da República de Weimar. O elemento judeu não é mencionado no texto, mas a justaposição de texto e imagem aponta para uma confirmação da análise iconológica, qual seja, a de que a luta contra o elemento judeu seria uma condição *sine qua non* para a resolução dos problemas alemães. De uma forma sutil, é feita assim a promessa de perseguição dos judeus pelos nazistas, tão logo eles chegassem ao poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A encenação contida na charge aqui analisada aponta para o confronto entre duas visões de mundo, duas naturezas, dois *habitus*. O que se aborda nas charges não é o antissemitismo simplesmente, mas a construção de duas imagens, a do judeu e a do alemão, que surgem de sua contraposição.

Essa análise nos dá a idéia dos *habitus* aqui representados (indicados em forma de metáforas: o abutre contra a águia e o movimento organizado de massas). Mas tal caracterização é fruto unicamente da visão de mundo dos produtores da imagem, e a própria idéia de confrontação pode ser assim percebida. Trata-se primordialmente da análise do grupo produtor da imagem e da percepção que esse tem do grupo retratado, da produção e reforço de sua identidade. Ainda assim, é o *habitus* do grupo em foco, ou seja, dos judeus, que orienta as ações não apenas nessa imagem, mas em praticamente todas as charges publicadas no *Stürmer*. São eles e seu *habitus* que são apontados como a fonte dos problemas alemães.

Outros indicadores da orientação da imagem são o humor e a violência, elementos constituintes das charges, que indiciam a visão de mundo do grupo produtor. Uma análise desses elementos, em uma perspectiva cultural e política, é outra das possibilidades que o método abre a partir de seu caráter reconstrutivista. O uso do método documentário na análise aqui desenvolvida busca não apenas discutir as charges e suas funções, mas também lançar luzes sobre as possibilidades de utilização de outras mídias para o estudo de grupos e sociedades e atentar para os diferentes níveis de sentido e interpretações que as imagens podem alcançar. Mostra ainda que é possível renovar o debate sobre um tema bastante estudado, como o Nazismo, ao observar elementos tidos como corriqueiros, como as charges. Para tanto, a mudança de foco que o método documentário prega é uma alternativa mais do que válida e nos guia ao desenvolvimento de uma pesquisa propriamente qualitativa.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. **The origins of totalitarianism**. San Diego, New York, London: Harvest, 1968.

_____. **A condição humana**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2003.

BOHNSACK, R. Métodos qualitativos de interpretação de imagens e o método documentário de interpretação. In: FÓRUM DE INVESTIGAÇÃO QUALITATIVA, 2005, 4., 2005, Juiz de Fora. **Anais...** [s.l.]: [s.n.], 2005

_____. **Qualitative Bild- und Videointerpretation**. Opladen: Barbara Budrich, 2009.

_____. **Rekonstruktive Sozialforschung**. [s.l.]: [s.n.], 2007.

BOURDIEU, P. **Le sens pratique**. Paris: Les editions de Minuit, 1980.

BROSZAT, M. **Der Staat Hitlers**. München: Dtv, 1976.

BYTWERK, R. L. **Julius Streicher**; Nazi editor of the notorious anti-semitic newspaper Der Stürmer. New York: Cooper Square, 2001.

CHARIM, I. Der negative Fetisch; zur Funktionsweise rassistischer Stereotype. In: Jüdisches Museum Berlin. **Typisch! Klischees von Juden und Anderen**, Katalog der Ausstellung. Berlin/Wien, 2008.

HÖHNE, H. **Der Orden unter dem Totenkopf**: die Geschichte der SS. München: Bassermann, 2008.

IMDAHL, M. **Giotto – Arenafresken**: Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München, 1988.

_____. Reflexion: theorie: methode. **Gesammelte Schriften**, Frankfurt a.M., v. 3, 1996b.

_____. Zur Kunst der Tradition. **Gesammelte Schriften**, Frankfurt a.M., v. 2., 1996a.

KREUZER, S. **Von ave bis zores**: hebräische und semitische Wörter in unsere Sprache. Wuppertal, 2006.

MANNHEIM, K. **Strukturen des Denkens**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**. Chicago: University of Chicago, 1994.

MOMMSEN, H. **Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar**. München: Ullstein, 2004.

PANOFSKY, E. **Ikonographie & ikonologie**. Köln: Kunst Verlag, 2006.

THOMPSON, J. Préface. In : BOURDIEU, P. **Langage et pouvoir symbolique**. Paris: 2001, p. 7-51.

WELLER, W. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 13, jan.-jun., 2005.

Recebido em: 10/12/2010
Publicado em: 22/06/2011