A MÃO COMO SÍMBOLO POLÍTICO NAS ARTES GRÁFICAS E VISUAIS

THE HAND AS A POLITICAL SYMBOL IN THE VISUAL AND GRAPHIC ARTS

Rubens Rangel Silva*

Resumo

Este artigo traça um percurso dos gestos relacionados a imposição da mão e de suas representações pictóricas na história dos discursos religiosos e políticos. Traz um amplo estudo de casos, focando sobretudo na iconografia de conflitos sociais e políticos, que mostram a imagem da mão como um dos símbolos mais utilizados na arte gráfica de protesto. Este trabalho propõe, portanto, um estudo iconográfico da mão como símbolo político e poético. A partir das marcas de mãos nas cavernas, traçaremos um estudo sobre a imagem da mão em sua relação com a transformação do olhar. Recorre ainda a um recorte de uma ampla pesquisa sobre arte gráfica de protesto, com foco em cartazes de conflitos políticos e sociais.

Palavras-chave: Imagem. Política. Mão. Gesto. Olhar.

Abstract

This article traces a course of gestures related to the imposition of the hand and its pictorial representations in the history of religious and political discourses. It brings an ample study case, focusing mainly on the iconography of social and political conflicts, that show the hand's image as one of the symbols most used in the graphic art of protest. This paper therefore proposes an iconographic study of the hand as a political and poetic symbol. From the marks of hands in the caves, we will draw a study on the image of the hand in its relation with the transformation of the gaze. It also appeal to a extensive research on graphic art protest, focusing on posters of political and social conflicts.

Keywords: Image. Politics. Hand. Gesture. Look.

Datas de submissão e aprovação do artigo

Submissão: 31/8/2018

Aceito: 19/4/2019

1 INTRODUÇÃO

Outrora, fazíamos marcas de mãos nas cavernas com pigmentos de extratos minerais borrifados pela boca com o auxílio de tubos, utilizando a mão como uma espécie de molde, num ato de inscrição semelhante ao estêncil (fig. 1). Hoje, fazemos o mesmo gesto com as mãos sujas de tinta para marcar telas, faixas e

* Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa parcial da CAPES (2017) e da FAPEMIG (2019/1). E-mail: rubensrangelbh@gmail.com

cartazes (fig. 2), o “que faz do contato um resultado visual; um gesto de aderência, de segurar ou de preensão, que se torna sistema figural, e até mesmo produção de semelhanças.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44). É o ser humano, desde a pré-história, assimilando-se a si mesmo e representando-se por meio da imagem feita pela própria mão.

Figura 1: Fotografia de marcas de mãos pintadas há mais de 37 mil anos na Gruta de El Castillo, na Espanha

Fonte: Página da web *Arte e História*. Fotografia: Pedro Saura. Disponível em: <<http://arteehistoriaepci.blogspot.com>>. Acesso em: jan. 2018.

Figura 2: *Skin with O'Hara Poem*, Jasper Johns, 1963-65

Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org>>. Acesso em: jan. 2018.

Desde que começamos a viver em sociedade sentimos a necessidade de nos comunicar, fosse para alertar sobre alguma coisa, expressar nossa cultura ou expor sentimentos e, desde então, a iconografia da mão vem sendo utilizada com diferentes objetivos e variados significados: desde um gesto de aderência até a luta da humanidade por um mundo mais igualitário. Nas tradições visuais do ocidente, a iconografia da mão foi utilizada em imagens da Renascença, na alegoria industrial e na iconografia de movimentos de trabalhadores e resistência.

É importante salientar, no entanto, que a iconografia da mão ocupa um forte lugar simbólico em várias culturas de diferentes lugares. A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação. Expressões tais como *meter a mão*, *mão na massa*, *tirar a mão* e *largar de mão* têm sentido recorrente de começar/terminar um trabalho ou alguma coisa.

A mão é um emblema real, instrumento da maestria e signo de dominação. A mesma palavra em hebreu, *iad*, significa ao mesmo tempo mão e poder. A mão da justiça foi, na Idade Média, a insígnia da monarquia francesa. A mão esquerda de Deus é tradicionalmente associada com a justiça e a mão direita com a misericórdia. A mão direita é a mão que abençoa, emblema da autoridade sacerdotal, assim como a mão da justiça é o poder real. Segundo o cânone budista,

a mão fechada é o símbolo da dissimulação, do segredo, do esoterismo. A mão do Buda não é nada fechada, quer dizer, ele não guarda em segredo nenhum ponto da doutrina.

As danças rituais do sul da Ásia foram chamadas de danças das mãos. Não somente os movimento que elas inscrevem no espaço, mas a própria posição das mãos em relação ao resto do corpo e dos dedos em relação aos outros, são altamente significativos. O mesmo acontece com as artes plásticas, a pintura e a escultura: as posições relativas das mão e dos dedos simbolizam atitudes interiores. “No Japão, os dedos dobrados de maneira a formar um triângulo com o polegar indicam a concentração afetiva: embrião de grande compaixão.” (CHEVALIER, 2007, p. 590).

Todas as civilizações, com maior ou menor sutileza, utilizaram-se dessa linguagem das mão e dos gestos. “Na África, por exemplo, colocar a mão esquerda com os dedos dobrados dentro da mão direita é um sinal de submissão e de humildade. Em Roma, a mão guardada sob a manga marcava o respeito e a aceitação da servidão.” (CHEVALIER, 2007, p. 590).

As duas mãos erguidas, com a palma da mão para a frente (na Guerra dos Gauleses) são um gesto de súplica. “O rei Buada, com o braço direito amputado, não pode mais reinar, porque o mundo celta não concebe o rei carregado unicamente de potencial perigoso (pois o braço que lhe resta é o esquerdo).” (CHEVALIER, 2007, p. 589). A mão serve também à tomada de posse e à invocação.

A primeira acepção numérica da mão é o 5. Na América Central pré-colombiana ela é o símbolo do Deus do quinto dia, por isso a mão é símbolo de morte na arte mexicana, com efeito, encontramos a mão associada com a caveira. (CHEVALIER, 2007, p. 589).

Na tradição bíblica e cristã, a mão é o símbolo do poder e da supremacia. Ser alcançado pela mão de Deus é receber a manifestação de seu espírito. Quando a mão de Deus toca um homem, este recebe a força divina. No antigo testamento, quando se faz alusão à mão de Deus, o símbolo significa Deus na totalidade de seu poder e da sua eficácia. A mão de Deus cria, protege, mas também destrói. É importante distinguir a mão direita, a das bênçãos, da mão esquerda, a das maldições. Cair nas mãos de Deus ou de determinado homem significa estar à sua mercê, pode ser criado ou eliminado por ele.

A mão, às vezes, é comparada com o olho: ela vê. É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho. “Daí o belo título: o cego com dedos de luz.” (CHEVALIER, 2007, p. 592).

Segundo Gregório de Nissa (1944, p. 107), às mãos do homem estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento e à visão, pois elas tem como fim a linguagem. Em seu tratado sobre *A criação do homem*, ele escreve:

as mãos são para ele [o homem], em função das necessidades da linguagem, de grande ajuda. Quem vê no uso das mãos o que é próprio de

uma natureza racional não está enganado, pela razão corrente e fácil de compreender de que elas nos permitem representar nossas palavras através de letras; como efeito, é bem uma das marcas da presença da razão a expressão por meio das letras e de uma certa maneira de conversar com as mãos, dando os caracteres escritos persistência ao sons e aos gestos. (NISSA, 1944, p. 107).

A mão é como uma síntese humana, do masculino e do feminino. Ela é passiva naquilo que contém, e ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio. Ela se prolonga por meio de seus instrumentos. Ela diferencia o homem e a mulher de todos os outros animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela. Mesmo quando indica uma tomada de posse ou uma afirmação de poder - a mão posta sobre um objeto ou um território, a mão dada em casamento -, ela distingue aquele que ela representa.

Na arte renascentista, a referência bíblica de criação do primeiro homem foi reinterpretada com as mãos quase tocantes de Deus e Adão. A alegoria industrial, desenvolvida nos séculos XVI e XVII, enfatizava a visão “burguesa” do trabalho como um sinal de realização e sucesso planejados com a mão figurada como uma ferramenta que cria novas ferramentas. Não surpreendentemente, a mão também se tornou um símbolo central das organizações de trabalhadores, acentuado o poder e a determinação da mão que realiza uma ação ou um trabalho. Na arte gráfica de resistência, a imagem da mão foi e é um dos símbolos mais utilizados e inclui o punho cerrado ou punho erguido, o punho fechado com dois dedos erguidos em “V”, o punho que segura uma ferramenta ou um símbolo, as mãos unidas/entrelaçadas e a mão espalmada.

No século XIX, o punho fechado como símbolo de enfrentamento esteve presente durante o episódio da Comuna de Paris (1871), dos Mártires de Chicago (1886) e na Revolta dos Boxers (1899-1901). No século XX, o símbolo da mão foi fartamente utilizado na Revolução Russa (1917-1921), como saudação vermelha, na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), como saudação anti-fascista, e também na Alemanha, como saudação nazista. Passa ainda pelas lutas nacionalistas e de descolonização na América, África e Ásia, do movimento feminista e do movimento negro (KORFF, 2008, p. 70-81), chegando às insurreições e levantes da atualidade, como as Jornadas de Junho, em 2013, no Brasil.

A imagem da mão aparece nas pinturas rupestres, nos manuscritos medievais, nas insígnias e brasões e, principalmente, nos cartazes de conflitos políticos e sociais de toda a humanidade. Dentro da questão específica da imagem em um cartaz, o uso de elementos simbólicos é um dos aspectos mais relevantes. Em seu processo de afirmação como manifestação, os cartazes de engajamento político adotaram uma série de símbolos que funcionaram como elementos de referência, evocando sentimentos de participação individual e coletiva.

Antes de analisarmos a imagem da mão em alguns conflitos façamos algumas considerações da utilização dessa iconografia em nossa pequena história.

2 A IMAGEM DA MÃO E O GESTO DO OLHAR

No livro *Homo Spectator*, Marie-José Mondzain (2015) reconhece o “nascimento do sujeito” a partir das marcas de mãos deixadas pelas mulheres e homem nas cavernas. A partir dessa imagem o sujeito irá se tornar o espectador do mundo, que por sua vez também (re)produzirá/(re)presentará o mundo que ele vê para outros sujeitos. O surgimento do homem como expectador, a partir da marca produzida por sua mão, traz em si sua imortalidade, já que agora ele se sabe mortal. “(...) com a figuração do ser (...), o sujeito pela primeira vez nasce de sua obra, mas sente-se, também, gravemente ameaçado por ela e talvez já atingido de morte”. (DIDI-HUBERMAN, 1997). Essa imagem surge de um gesto e desempenha um papel: o de possibilidade de relação do homem com o mundo visível, que não é apenas o mundo externo mas o eu mesmo. Essa relação se dá pelo olhar e pelo jogo entre o gesto, a imagem produzida, o olhar para si, para o outro e para o mundo visível.

A marca de mão nas cavernas é, talvez, a imagem mais antiga já registrada pela humanidade que, de forma consciente ou inconsciente, deixou-se capturar. Essa imagem teria a potencialidade de afirmar o ser enquanto sujeito, torna-o visível para si e para o outro, atestando seu pertencimento a um determinado tempo e espaço, colocando-o como espectador de si, do outro e do mundo. Essa imagem surpreende-nos porque recebemos dela toda a força de um sinal destinado ao nosso olhar. Ela fala-nos porque fala de nós. “A parede da caverna é o espelho do homem, mas um espelho não especular, e essa imagem da mão é o primeiro autorretrato não-especular do homem.” (MONDZAIN, 2015, p. 40).

A imagem da mão na gruta, portanto, funda no ser a autoridade do visível com base em seus próprios gestos. É a imagem da mão produzida por um gesto que abre a possibilidade de relação do ser com o mundo visível, o mundo visível que não é apenas o mundo externo, mas o eu mesmo, consequentemente o “eu” como sujeito.

A paleontologia descobre a humanidade no momento em que o ser se faz ver, ao dar a ver aquilo que ele “quis” mostrar-nos. O nascimento de seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa desse remoto antepassado porque ele deixou marcas que levaram a reflexão do ser para si mesmo e para o outro enquanto sujeito produtor de imagens de si.

“O braço estendido, a mão posta na parede e a imagem que resulta disso não é uma questão de fuga nem de maior aproximação, mas de *man-ter* à distância.” (MONDZAIN, 2015, p. 38). Portanto, a apreensão de si “remete por essência a uma captação fundamental do outro, na qual este já não irá se revelar a mim como objeto, e sim como ‘presença em pessoa’.” (SARTRE, 2003, p. 327). Contudo, esse homem representado por sua própria mão nunca é apenas sujeito, “não é menos ‘objetivo’ do que uma pedra ou uma ponte.” (ARENDT, 2000, p. 17). Ele é capaz tanto de ver como de ser visto, ouvir e ser ouvido, tocar e ser tocado, ele nunca é

apenas sujeito. “Os seres vivos (...) nunca estão apenas no mundo, eles são do mundo. E isso precisamente porque são sujeitos e objetos - percebendo e sendo percebidos - ao mesmo tempo” (ARENDT, 2000, p. 17).

Nesse sentido, o olhar pode ser considerado como a ação de quem se põe em busca de informações e significações (BOSI, 1988, p. 66). Para Sartre “perceber é olhar, e captar um olhar não é apreender um objeto no mundo, mas tomar consciência de ser visto”. (SARTRE, 2003, p. 333). Para ele não há separação entre o eu e o outro no momento em que um toma consciência do outro, pois a visão do outro vai acender no eu a luz de alerta, sendo captado como um objeto estranho ao eu, e daí começa um reconhecimento prévio das intenções que o outro tem sobre mim. Isto é, depois do impacto de ser percebido no outro, deixo de ser eu e começo a existir perante o outro e o mundo. Segundo Bosi,

o olhar é o que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação *compreensiva*. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais preñado de significações. O olhar não seria apenas comparável à luz que entra e sai pelas pupilas como sensação e impressão, mas teria também propriedades dinâmicas de *energia* e *calor* graças ao seu enraizamento nos afetos e na vontade. O olhar não é só clarividente, é também desejoso, apaixonado. (1988, p. 77).

Perante a imagem não há como sair ileso depois de ver e ser visto/percebido. É impossível negar esta realidade vivida, da qual não se pode fugir ou escapar. A imagem está diante de nós como um objeto disforme, mas que aos poucos toma forma e mostra sua dura e crua face: a de revelar-nos a nós mesmos. Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: “olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. No italiano *guardare* e no francês *regarder* se traduzem precisamente por ‘olhar’.” (BOSI, 1988, p. 78). *Contemplar* é olhar religiosamente (*contemplum*). *Considerar* é olhar com maravilha (*con-sidus*). *Respeitar* é olhar para trás ou olhar de novo (*re-spicio*). *Admirar* é olhar com encanto (*ad-mirar*). “É justamente esse olhar expressivo, esse olhar linguagem, plantado no corpo, que, casando olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte (BOSI, 1988, p. 81).

Segundo Luiz da Câmara Cascudo (1987), os gestos das mãos, a manueação, “pertencem à classe dos gestos universais e milenários, sendo indispensáveis para a complementação da imagem. Diz-se que o sujeito do povo com as mãos arrancadas fica mudo.” (CASCUDO, 1987, p. 20). O gesto é o tradutor da ideia e a primeira linguagem humana. O gesto é anterior à palavra. Dedos e braços falaram milênios

antes da voz. A mímica não é complementar, mas uma provocação ao exercício da oralidade, (CASCUDO, 1987, p. 9-10), assim como a imagem provocou a escrita.¹

3 A IMAGEM DA MÃO COMO SÍMBOLO POLÍTICO E POÉTICO

A imagem da mão, além das cavernas, também aparece em obras de artistas clássicos, modernos e contemporâneos. Na arte renascentista, Michelangelo, em *A criação de Adão* (1511 c.), na Capela Sistina, reinterpretou a cena bíblica na qual Deus cria o primeiro homem: Adão. A mão direita de Deus está estendida para criar o poder da vida de seu próprio dedo para Adão, o qual está com o braço esquerdo estendido em contraposição ao do criador (fig. 3). Já no século XIX, a iconografia industrial usualmente completava a imagem da mão com uma ferramenta, não apenas como uma extensão do braço e da mão, mas também como um sinal da propriedade capitalista dos meios de produção (fig. 4).

Figura 3: *A criação de adão*, Michelangelo, 1508-15

Fonte: Wikipedia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: jan. 2018.

¹ Sobre esse tema (imagem e escrita), pode-se dizer que antes da escrita a vida era registrada por meio de imagens. As pinturas rupestres eram a forma de “registro do conhecimento” do homem pré-histórico. O historiador de arte Ernest Hans Gombrich (2008, p. 53) destaca que, nas primeiras civilizações, a criação de imagens, além de seu vínculo místico e religioso, também era uma primeira forma de escrita. Para estudiosos como Anne-Marie Christin, a escrita nasceu da imagem e, “seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (CHRISTIN, 1995, p. 5).

Figura 4: Cartaz para exibição comercial de Berlin, 1896

Fonte: Autor desconhecido

A imagem da mão também foi de grande utilidade nos manuscritos medievais, sendo nomeada de *maniculae* (traduzida literalmente do latim como mãozinha). O símbolo tem origem na tradição dos escribas do período medieval e renascentista, aparecendo nas margens dos manuscritos para apontar correções ou notas, por parte dos escribas, ou para indicar um trecho que era importante, por parte dos leitores (MENNA, 2013).

Figura 5: Página do manuscrito medieval *Psalter-hours*, Walters Ms, século XIII

Fonte: LUPTON, 2006, p. 64.

Inicialmente a manícula não apareceu isolada, ela fazia parte do corpo de um personagem, normalmente um monge, que era representado escalando a lateral do manuscrito para indicar com a mão/manícula um trecho incorreto que deveria ser substituído por outro inscrito na margem inferior (fig. 5) ou para indicar uma nota explicativa. Somente com sua simplificação ela aproximou-se da que conhecemos hoje. Essas marcas também são chamadas de punho, indicador ou mão apontando.

Figura 6: Uma das muitas maniculas do arcebispo William Scheves, século XV

Fonte: Echoes from the Vault. Disponível em: <<http://standrewsrarebooks.wordpress.com>>. Acesso em: jan. 2018.

Figura 7: Reprodução digital de manícula tipográfica

Fonte: Open Clipart

Com a invenção da prensa de tipos móveis a manícula não desapareceu, ela transformou-se em um sinal tipográfico que dava ênfase e prioridade a algum texto. Não se desenha mais as maniculas para salientar uma parte importante de um livro. Hoje nós sublinhamos ou destacamos com marcador de texto ou, às vezes, com uma seta. Na época da tipografia as maniculas eram bastante utilizadas em cartazes tipográficos para dar destaque e chamar a atenção do leitor para um texto específico. Hoje podemos encontrá-las em trabalhos de designers e artistas gráficos que fazem desse sinal um excelente recurso para a composição de layouts.

Figura 8: Cartaz tipográfico da The Free Library of Philadelphia, 1872

Fonte: Graphic Design History. Disponível em: <<http://designhistory.org>>. Acesso em: jan. 2018.

Já com a litografia e a produção dos cartazes modernos, os recursos gráficos, até então utilizados para a publicidade, passaram a ser adaptados para a propaganda ideológica e política. Produzido, geralmente, em momentos de turbulência política e social, o cartaz político destaca-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates. No instante em que é colocado em circulação, ele tem “a eficácia de um instrumento de agitação e propaganda” (SACCHETA, 2012, p. 9). A consciência da possibilidade de uso do cartaz como meio de transformação aflorou historicamente na Rússia Revolucionária, de 1917, e amadureceu na Alemanha dos anos de 1930 com a fundação da Bauhaus. De certa forma, o “cartaz político” e o “cartaz publicitário” podem ser considerados como as duas faces da

mesma moeda. Eles estão inseridos numa cultura da mídia², presente de forma significativa em nosso cotidiano, podendo induzir os indivíduos a identificarem-se com as ideologias, as posições e as representações sociais, econômicas e políticas de um determinado grupo.

Tal qual o conhecemos, o cartaz moderno surgiu no século XIX a partir da união da arte com as então recentes técnicas de (re)produção da imagem: a litografia e a cromolitografia.³ Seu objetivo inicial era o de apresentar novos produtos e espetáculos, promovendo o consumo de mercadorias e o apetite privado, ou seja, a publicidade capitalista, mostrando o consumismo crescente e os costumes da vida burguesa da época. Contudo, suas funções se multiplicaram rapidamente: ao longo do século XX o cartaz passou também a ser utilizado pelos governos para fazer propaganda e exortar os cidadãos no esforço de guerra, assim como para comunicar aos habitantes das cidades em expansão sobre os perigos das epidemias, denunciar formas de exploração, mobilizar e dar voz às multidões, problematizando os abusos dos poderes políticos e questionando as ações dos Estados-nação.

O cartaz direciona-se a todos sem distinção, seu lugar “privilegiado” de exposição é a rua. Suas características - formais e temáticas - transformaram-se ao longo dos séculos XIX e XX, acompanhando as mudanças dos meios de comunicação e dos movimentos artísticos. Também encontra-se no cartaz um tom próprio: a caricatura, o exagero, a sátira, a paródia, o escândalo e o riso figuraram as produções de gerações de “cartazistas”. Vale observar que esses elementos eram de uso limitado na pintura acadêmica, o que reforça uma reflexão sobre a singularidade do cartaz (SZANIECKI, 2007, p. 11).

No entanto, a imagem não pode ser considerada política simplesmente por seu conteúdo, mas pelas transformações sensíveis que produzem na maneira de olhar, pensar e viver de quem as olha. Para Marie-José Mondzain (2012), a potência política de uma imagem está em sua capacidade de produção de um “olhar político”, ou seja, a capacidade da imagem de nos colocar em contato com, de deslocar para as fronteiras da alteridade, do sofrimento e da alegria alheia. “O gesto da imagem é aquele que promove a multiplicidade de mundo e formas de

² “...cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9).

³ A impressão litográfica possibilitou a reprodução em grandes formatos e a criação de letras próprias para cada peça gráfica, tendo sido criada em 1796 por Alois Senefelder. Com o passar dos anos a técnica litográfica foi sendo aperfeiçoada e em 1848 já eram impressas dez mil folhas por hora. Nesse processo de aperfeiçoamento foi criada a cromolitografia, patenteada pelo francês Godefroy Engelmann em 1837 e que é a versão em cores da litografia. O artista Jules Chéret foi um dos artistas que a aperfeiçoaram, o que possibilitou o uso de cores mais brilhantes e do degradê. A difusão dessa técnica foi uma das grandes responsáveis pelo desenvolvimento das artes gráficas, em especial a linguagem gráfica do cartaz no final do século XIX.

experimentação que não são as nossas e, por isso mesmo, nos habilitam a pensar, a dizer o mundo e a refletir com ele.” (MARQUES; MARTINO, 2016, p. 233).

Também para Rancière (2010), não é possível afirmar que imagens são políticas apenas com referência ao tema de que tratam (injustiça, movimentos sociais, conflitos, sofrimentos etc.) e às mensagens que desejariam transmitir, enfatizando estigmas de dominação, questionando estereótipos, convocando os espectadores a assumirem uma postura crítica, muitas vezes de indignação e revolta. Ele afirma que a política não pode ser identificada a partir de uma instrução fornecida pelas imagens (ou cartazes) para a indignação, o assombro, a contestação da injustiça, o compadecimento ou mesmo o horror.

Nesse contexto, a imagem da mão atendeu perfeitamente às necessidades da propaganda de guerra, sendo ela, a imagem da mão, um dos símbolos mais utilizados na arte gráfica de protesto. Essas imagens incluem o punho cerrado ou punho erguido, simbolizando resistência, o punho fechado com dois dedos erguidos em “V” em sinal de paz, o punho que segura uma ferramenta ou um símbolo, as mãos unidas ou entrelaçadas, simbolizando força/união, a mão espalmada que, dependendo da posição e contexto adquire significados diferentes e a mão como marca por contato, como índice/assinatura.

Nas Guerras Mundiais e na Revolução Russa⁴ a imagem da mão foi parte de um corpo que segurava uma ferramenta ou um símbolo, parte de um braço ou uma figura humana, ou parte de uma ação (esmagamento, por exemplo). Nos primeiros anos da Revolução Russa, os cartazes estavam nas ruas. Para se consolidar politicamente, a Revolução de Outubro precisava vencer também no âmbito das ideias, fazendo proselitismo diário. Os novos valores precisavam ser difundidos na cidade e no campo, assim como também o culto à personalidade de seus líderes. Operários, camponeses, estudantes, soldados, intelectuais e a sociedade em geral eram o alvo deles, que regularmente traziam a imagem da mão segurando uma ferramenta como parte de uma cena mais ampla. Entre 1905 e 1955, houve uma verdadeira revolução visual. Após este período, já sem a força da novidade, os cartazes seguiram tentando demonstrar os acertos da Revolução e a necessidade de chegar ao encontro do Comunismo. Eles se tornaram onipresentes na União Soviética. Nos cartazes dessa época a mão podia trazer a ideia de decisão, energia, estafa, esgotamento nervoso, *stress*, tensão, autoridade, intimidação, ameaça e golpe de luta. A mão que se contrai é força em potencial.

⁴ Ver pequena coleção de cartazes russos em: <<https://guia21.sul21.com.br/exposicoes/os-100-anos-da-revolucao-russa-em-seus-artistas-iv-os-cartazes-das-ruas/>>. Nessa coleção é possível observar a presenças da imagem da mão em quase todos os cartazes.

Figura 9: Cartaz russo *O Wrangel ainda está vivo, matem-no sem piedade*, 1920

Fonte: Guia 21. Disponível em: <<https://guia21.sul21.com.br>>. Acesso em: jan. 2018

Figura 10: Cartaz norte-americano *A resposta de América!* Produção, Jean Carlu, 1942

Fonte: HOLLIS, 2000, p. 114

Figura 10: Cartaz norte-americano *Scrap*, Roy Schatt, 1942

Fonte: Flickr Robert Lz. Disponível em: <<https://www.flickr.com>>. Acesso em: jan. 2018

A partir de 1968, um novo tratamento foi dado para a imagem da mão. Essa “nova mão” destacou-se por sua simplicidade, aproveitando do significado popularmente entendido de força e militância passado pelo punho cerrado, utilizado desde os tempos antigos para denotar desafio e intencionalidade tanto em

sentido ofensivo quanto defensivo. Imagens de punho, de alguma forma, foram usadas em vários gêneros gráficos políticos, incluindo a resistência francesa, a Revolução Iraniana, o Movimento Polonês de Solidariedade e o Partido dos Panteras Negras.

Figura 12: Cartazes norte-americanos para a Oakland Seven

Fonte: Docs Populi. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org>>. Acesso em: jan. 2018

Figura 13: Cartaz norte-americano *Unir*, Wayne Zampa, 1970

Fonte: Docs Populi. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org>>. Acesso em: jan. 2018

Esse punho (ou versões dele) foi adotado por vários movimentos políticos, aparecendo em inúmeros cartazes e panfletos estudantis, anti-guerra, feministas e de outras atividades políticas. Apareceu também, embora evoluísse de diferentes ancestrais iconográficos, nas impressões inovadoras feitas pela oficina de cartazes do Atelier Populaire, durante a revolta estudantil em Paris, em maio de 1968. A principal técnica ali utilizada era a serigrafia, um processo econômico e de compactação gráfica. Os slogans eram inspirados nos desafiantes gritos de guerra usados pelos estudantes ao enfrentar a polícia nas ruas e a simplicidade gráfica exigida pela técnica foi mais um motivo para que a imagem da mão, pintada em silhueta, fosse muito utilizada nesses cartazes para questionar o governo e a sociedade de consumo. Muitos cartazes tornaram-se ícones do design político.

Figura 14: Cartazes produzidos para as revoltas de Maio de 68, na França

Fonte: Arte Útil. Disponível em: < <http://www.arte-util.org>>. Acesso em jan. 2018.

Durante a Ditadura Militar, na América Latina, a imagem da mão, mais uma vez, fez parte de uma narrativa visual instigante de resistência contra o regime autoritário. Inúmeros cartazes apostaram na imagem da mão como símbolo de combate, apoio e solidariedade ente os anos 1960-1980 para enfrentar os militares e denunciar as violações de Direitos Humanos no Brasil e na América Latina.

Figura 15: Cartaz *O povo brasileiro vencerá*

Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 59

Figura 16: Cartaz *Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos*, Otário Roth

Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 131

Figura 17: Cartaz *A tortura e a Constituinte*

Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 226

Mais recentemente, com as Jornadas de Junho, em 2013, outra vez a imagem da mão foi explorada nos cartazes. Vários deles traziam a marca da mão como símbolo de força, resistência e união. As ruas das cidades brasileiras se abriam para acolher corações, mentes, sonhos, desejos, demandas, utopias, críticas, deboches, ironias, senso de humor e insatisfação, como no cartaz que dizia, “Cansei de ser manipulado”, com a imagem da mão com o dedo médio em riste ocupando quase que toda a superfície do cartaz. E naquele que afirmava, “Verás que um filho teu não foge à luta”, confluindo símbolos nacionais e um punho cerrado segurando uma flor, mostrando determinação e participação pacífica. Ou aquele que criticava o capitalismo com os dizeres “Que o dinheiro nunca compre sua postura”, incluindo a imagem do punho que aponta (manicula). Ou outro ainda que tomava para si e para o coletivo o pertencimento da cidade com várias mãos inscritas no cartaz afirmando “Nós somos a cidade”, como nas marcas de mãos das cavernas que marcam o pertencimento da humanidade no mundo e com o mundo em um determinado tempo e espaço. Em conjunto com os símbolos nacionais a imagem da mão foi um dos mais explorados nos cartazes das manifestações brasileiras em junho de 2013.

Figura 19: Cartaz das Jornadas de Junho *Cansei de ser manipulado*

Fonte: SILVA, 2015

Figura 20: Cartaz das Jornadas de Junho *Hoje será*

Fonte: SILVA, 2015

Figura 21: Cartaz das Jornadas de Junho *Nós somos a cidade*

Fonte: SILVA, 2015

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse pequeno percurso dos gestos relacionados a imposição da mão e de suas representações pictóricas na história dos discursos políticos, pudemos perceber que a imagem da mão, no passar do tempo, foi adquirindo vários significados e usos diversos. Destacamos sua utilização no campo das artes gráficas de protesto, que se perpetuou no punho militante da esquerda e da direita, nas imagens de mãos de movimentos anti-racista e feministas e também como ferramenta gráfica para o capitalismo e grupos conservadores. O punho tornou-se universal e o contexto passou a ser crucial para entender seu significado.

A mão, a partir de um gesto de aproximação e distanciamento, produziu uma imagem do homem para o homem, tornando-o expectador de si, do outro e do mundo. Nas cavernas, essa imagem revelou o ser como sujeito e, ao mesmo tempo, como objeto. A partir dela a humanidade instituiu o olhar para si, para o outro e para o mundo. Essa instituição do olhar por meio da imagem da mão tem a função iminente de abrir o olhar à política, pois é o próprio gesto político da manifestação que se abre aos olhos. De certo modo, as mãos “personificam” o próprio gesto de “manifestar” em toda a sua complexidade: expressar-se, manifestar-se aos semelhantes, manifestar-se aos outros, jogar-se no mundo e habitá-lo enquanto sujeito político. É preciso lembrar ainda que a palavra manifestação tem a mesma raiz de mão: “manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão.” (CHEVALIER, 2007, p. 589).

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. Aparência. In: ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

CASCUDO, Luis da Camara. *História dos nossos gestos*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite: ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. *Catálogo de exposição*, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORFF, Gottfried (1992). From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker's Hand. In: *International Labor and Working-Class History*, n. 42, 2008, p. 70-81.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luís Mauro Sá. *Mídia, ética e esfera pública*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. 312 p. Disponível em: <<http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br/index.php/seloppgcom/catalog/download/12/10/22-1?inline=1>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MENNA, Giulio. *Medieval maniculae in early printed books from the Elsevier Heritage Collection*. 21 set. 2013. Disponível em: <<http://sexycodicology.net/blog/medieval-maniculae-printed-books/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu negro, 2015.

_____. Le documentaire, geste d'hospitalité. In: *Images documentaires*, nº 75-76, dezembro, 2012.

NISSA, Gregório de. *La creation de l'homme*. Tad. J. Laplace, Paris, 1944.

RANCIÈRE, Jacques. The ethical turn of aesthetics and politics. In: *Dissensus: on politics and aesthetics*. Edição e tradução de Steven Corcoran. Londres: Continuum, 2010, p.184-202.

SACCHETTA, Vladimir (Org.). *Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)*. São Pulo: Escrituras, 2012.

SARTRE, J. P. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2003.

SILVA, Rubens Rangel. *Coletivo Jornadas de Junho*. Belo Horizonte: Insecta (ed. do autor), 2015.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.