



# Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n2>

ISSN 2177-2940  
(Online)

A2

ISSN 1415-9945  
(Impresso)

## A relação entre a realidade social e as representações régias

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n2.34570>

Sandra Regina Franchi Rubim

Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá, Professora do Curso de Pedagogia da Faculdade de Astorga-PR

Terezinha Oliveira

Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, [teleoliv@gmail.com](mailto:teleoliv@gmail.com)

### **Palavras-chave:**

História. Educação. Linguagem  
imagética. Monarquias  
Nacionais

### **Keywords:**

History. Education. Imagery  
language. National Monarchies

### **Palabras Clave:**

Historia. Educación. Lenguaje  
Imaginativa. Monarquías  
Nacionales

### **Resumo**

Neste texto refletiremos sobre a importância da imagem como possibilidade de construção mental e social. Investigaremos o discurso laico em representações imagéticas dos monarcas franceses Francisco I (1494-1547) e Henrique II (1519-1559). Nesse período, a sociedade passava por mudanças sociais entre o Medieval e a Modernidade, implicando a construção da ideia de Estado, como organizador social. Entendemos que as imagens além de revelar as relações sociais, eram também, um veículo formador. Acreditamos, assim, na relevância da realização de pesquisas na História, na Educação e na Arte, nos oportunizando a compreensão da formação do sujeito social.

### **Abstract**

#### **The relationship between the social reality and the regal representations**

In this text, we will reflect on the importance of image as a possible mental and social construction. We investigate the secular speech inimagistic representations of French monarchs Francis I (1494-1547) and Henry II (1519-1559). During this period, the society passed for social changes between the Middle Ages and Modernity, implying the construction of state idea as a social organizer. We understand that the images in addition to revealing the social relations were also a trainer vehicle. We believe in the importance of conducting research in History, Education and Art, in providing opportunities for understanding the formation of the social subject.

### **Resumen**

#### **La relación entre la realidad social y representaciones reales**

En este texto vamos a reflexionar sobre la importancia de la imagen como posibilidad de construcción mental y social. Investigaremos el discurso secular en representaciones imaginativas de los monarcas franceses Francisco I (1494-1547) y Enrique II (1519-1559). En este período la sociedad pasaba por cambios sociales entre el Medieval y la Modernidad, implicando la construcción de la idea de Estado, como organizador social. Entendemos que las imágenes más allá de revelar las relaciones sociales, eran también un vehículo formador. Creemos, así, en la importancia de investigaciones en Historia, Educación y Arte, que posibilita la comprensión de la formación del sujeto.

## Introdução

A partir do século XIX, a expansão do capitalismo pelo mundo reuniu em uma mesma teia de relações povos diversos, cujas especificidades se expressaram nos diversos idiomas e sistemas peculiares de escrita. As transações comerciais e a industrialização aproximaram regiões, transpuseram oceanos e promoveram uma constante mobilidade de povos de um ponto a outro do planeta. Nesse contexto, nota-se que a revolução tecnológica se concentrou não na escrita, mas no registro, reprodução e difusão de sons e imagens. A rapidez com a qual processamos informações visuais, constitui um forte argumento em favor do uso das imagens na comunicação humana. Constata-se, assim, que a percepção visual se apresenta como importante instrumento cognitivo do ser humano.

Vivemos em um mundo povoado de outdoors, de placas luminosas, de sons e imagens diversas. Nesse universo, as imagens encantam-nos, seduzem-nos ou nos passam despercebidas. A imagem, como uma linguagem visual universal, institui-se em uma forma de entendimento mais afetivo do mundo.

Nesse cenário, percebemos a circulação de pessoas, produtos e, em especial, imagens, as quais nos transmitem, de forma explícita ou implícita, diversas informações e mensagens. Faz-se necessário, destarte, avaliar esse material visual, - sua função, sua forma e seu conteúdo. A apreciação e a análise de imagens, por meio do conhecimento e da sensibilidade, permitem identificar as posições éticas, estéticas e políticas que o indivíduo, como autor da obra, assume diante das lutas históricas do presente em que vive, como aprovação ou negação, que são as formas de relacionar com o mundo. Consideramos que cada momento histórico produz uma determinada forma de pensar, correlacionada à maneira como se constrói a

existência do homem. Por conseguinte, o discurso imagético, assim como outras linguagens humanas, escrita ou oral, constrói-se nas relações sociais. Desse modo, podemos afirmar que, por meio das imagens, estruturam-se discursos, cujos sentidos se difundem com uma intenção formativa para uma construção social. Com efeito, entendemos que nossa capacidade intelectual nos permite a possibilidade, como potência de ação, de deixarmos a posição de observadores passivos para ocupar a de expectadores críticos, participantes diante da leitura que nos rodeia.

Nesse artigo, portanto, investigaremos o fenômeno educativo por meio das imagens selecionadas, tendo na História e na História da Educação seus fios condutores. Um dos focos dessa leitura, é compreender o processo educativo por meio das ações sociais, bem como pensar a educação como um elemento de formação do homem em sociedade. O conhecimento, nesses campos de estudos, constitui-se como elemento fundamental para a formação do indivíduo, - cognitiva, afetiva e moral -, pois ele nos revela que todos os valores e crenças têm uma história e são produtos da atividade humana no tempo. Privilegiar, pois, essa trajetória de trabalho, possibilita transformar o passado, as instituições de outras épocas, sua cultura, sua política, em objetos de investigação, como também o fenômeno educativo adquire uma compreensão mais ampla das relações sociais, as quais são vistas como complexas e resultantes de tensas tessituras sociais. Observamos que a imagem tem em si a probabilidade de transmitir a construção de uma interpretação de certo acontecimento e, concomitantemente, a projeção de uma intencionalidade daquele que faz o discurso. Podemos indicar que em toda linguagem escrita, falada ou imagética, há uma intenção de ensinar ou de aprender.

Desse modo, tendo em vista o momento histórico, faz-se necessário considerar os elementos mais importantes das sociedades, nas

quais e para as quais os discursos são construídos, nas diferentes linguagens.

Nessas condições, observamos a relevância do pensamento de Schmitt (2007) em relação ao sentido das imagens. Consideremos suas palavras:

Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de ‘caça’ do historiador (SCHMITT, 2007, p. 11, grifo do autor).

Conduzimos, nesses termos, nossa atenção para as distintas formas nas quais os homens foram educados em um determinado tempo histórico. Nossa leitura do discurso, implícito nas imagens, incide em explicitar de que forma determinadas práticas obtiveram sucesso e se difundiram no interior das relações sociais, nos apontando indícios da necessidade de construir um Estado francês centralizado na figura de um rei. Nesse sentido, entendemos que a Educação ocorre e perpassa as relações sociais como uma exigência de formação do ser humano para o viver social.

Para fazermos essa análise, torna-se significativo atentarmos-nos à multiplicidade de significados dos símbolos e sinais culturais, bem como da contextualização social. Esse olhar nos oferece oportunidades para investigar e produzir conhecimentos acerca da realidade, estabelecer relações críticas e nos expressarmos como sujeitos produtores de história e de saber. Ao encontro desse pensamento Certeau (2008, p. 34) aponta que “[...] ainda que isto seja redundância é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente”. Assim, as investigações da obscuridade do passado partem

do presente, ou seja, do que já é conhecido.

Compreendemos, pois, que a educação se vincula com o pensamento de homem e de sociedade que a constitui em cada período histórico. Relacionamos, então, esse entendimento ao conceito de imagem proposto por Schmitt (2007, p. 12, grifo do autor): “[...] Pelo termo ‘imagem’, designamos em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário”. Nesses termos, podemos inferir que o termo imagem pode ser considerado tanto na dimensão material quanto a mental. Quanto à primeira, observamos, no domínio das imagens, representações visuais, como desenho, pintura, escultura, gravuras, fotografias. Imagens, nesse sentido, seriam objetos materiais, signos que representam nosso ambiente visual. Na segunda, estaria o domínio imaterial das imagens na nossa mente, as quais aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em síntese, representações mentais. As duas dimensões da imagem não existiriam separadas, pois se encontram inextricavelmente ligadas já em sua gênese. Lembramos que a constituição de uma imagem, mental e material, é precedida por uma construção mental.

Dessa forma, considerando a complexidade das relações sociais nos tempos atuais e a necessidade de abordar o homem em sua totalidade material e espiritual, adotamos como caminho teórico a História Social. Essa eleição se deve por entendermos que a História social nos permite compreender o objeto próprio dos estudos históricos e aponta para o homem em sociedade, para o sujeito histórico. A historiadora Hebe Castro caracteriza a História Social “[...] enquanto forma de abordagem que prioriza a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos – ‘sociais’ – na explicação histórica” (CASTRO, 1997, p. 54, grifo do autor). Não é o ser humano isolado em um único instante que importa, mas, sim, o ser humano e as relações sociais, bem

como seus modos de sentir e pensar. Esse pensamento faz com que a História Social seja entendida como um alargamento do interesse histórico, pois todas as abordagens perpassam pelo social e se interligam.

Em relação à análise das imagens recorreremos a Erwin Panofsky (1979), especialmente, a obra *Significado nas Artes Visuais* (1932-1933). Nela, o autor expõe os princípios da iconologia e a da iconografia. A primeira, se estrutura como um método de interpretação exaustivo do significado intrínseco das imagens, histórias, alegorias (o mundo dos valores simbólicos). O método iconográfico consiste em uma tentativa de ler as imagens como se fossem textos; é descritivo e classificatório das imagens; fornece dados importantes para a interpretação póstuma de uma obra de arte. A iconologia, porém, preocupa-se com níveis mais profundos de significados que a imagem revela. Para o autor, todo fenômeno social comporta vários níveis de sentido, possui várias significações, por isso, deve ser lido em suas diversas dimensões.

Por esse caminho, procederemos a análise das imagens régias francesas selecionadas. Refletiremos como se processavam as relações humanas nesse período, sob o olhar dos idealizadores das imagens. A hipótese é que essa linguagem imagética colaborava para que se elaborasse e se fixasse, gradativamente, um cerimonial de representação

da realeza, com uma intenção formativa, expressada em ações simbólicas como sagrações, figurações e ritos. Acreditamos que essas manifestações artísticas, como estruturas simbólicas de representação<sup>1</sup>, sinalizavam as transformações históricas características desse momento: formação do Estado Moderno e das Monarquias Absolutistas. Era premente, nesse contexto, uma nova leitura de poder. Nesse processo, a linguagem imagética gerava uma nova sensibilidade, disseminava valores, ideias e comportamentos necessários a essa organização social que se delineava, tornando-se um instrumento de educação dos homens.

Essas reflexões justificam a seleção das imagens de reis a ser analisado. Elegemos algumas imagens dos artistas<sup>2</sup> franceses Jean Clouet (1480-1541), François Clouet (1505-1572) e o italiano Benvenuto Cellini (1500-1571), os quais contribuíram para a exaltação da imagem do rei, que almejava alcançar a todos do seu momento histórico e até a posteridade. Verifica-se, então, no aparato icônico, a possibilidade de nos aproximarmos das mudanças que se processavam na sociedade, bem como das práticas educativas, as quais eram expressas nas relações sociais.

---

1 Buscamos em Chartier (2002) um conceito de estruturas simbólicas. Para ele, são entendidas como “[...] todas as categorias e todos os processos que constroem ‘o mundo como representação’. [...] todas as formas ou todos os signos graças aos quais a consciência constitui a ‘realidade’. [...] informa as diferentes modalidades da apreensão do real, que opere por meio dos signos lingüísticos, das figuras mitológicas e da religião, [...]” (CHARTIER, 2002, p. 19-20, grifos do autor).

2 Nesse período a Inglaterra e a França possuíam formas desenvolvidas de contratar e, conseqüentemente, remunerar os artistas que prestavam serviços à Corte. Além de estes receberem uma renda permanente, ainda poderiam ampliá-la com um posto de camareiro, “[...] uma condição totalmente desconhecida para o artesão da cidade, que devia obter seus ganhos unicamente por meio do trabalho pago por peça executada” (WARNKE, 2001, p. 27). O posto de camareiro significava uma promoção para o pintor, elevando sua condição na Corte. Para o autor “[...] o título de camareiro (*valet de chambre*) parece inicialmente designar o grau de dignidade que se conferia ao novo ‘assalariado’ na hierarquia dos servidores da corte. O pintor está situado no círculo dos servidores incumbidos do bem-estar pessoal do soberano; já o camareiro tinha acesso permanente ao soberano; também devia prestar juramento individual a ele” (WARNKE, 2001, p. 26, grifo do autor). Nesse cenário, observamos que os artistas de corte ocupavam alguns postos que lhes garantiam uma posição invejável, de destaque em relação aos demais artistas.

## O monarca como imagem de sistematização e organização das leis e das relações sociais

Por entendermos que o presente de cada época histórica se constitui como único e particular e diz respeito somente àquele momento vivido, direcionamos nosso olhar aos apontamentos de Bloch (2001). O autor ressalta que “[...] nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento” (BLOCH, 2001, p. 60). Por isso, as imagens devem ser contextualizadas no período e local em que foram produzidas. Por ser uma forma de expressão do homem, tratando de fenômenos culturais e artísticos, não podemos desconsiderar o contexto histórico e social da imagem.

Diante desse entendimento, ao analisar uma imagem, devemos identificar seus silêncios e decifrar seus códigos, visto que a ela não reproduz a realidade, mas a reconstrói por meio de uma linguagem própria, que oportuniza ao observador apreender e notar fatos que, por outros meios, não conseguiria perceber. Entretanto, embora consideremos que o tempo, os contextos sociopolítico e cultural estejam, por questões históricas, distantes de nós, existe a possibilidade de transpor esses obstáculos que perpassam acontecimentos tanto individuais quanto públicos. Nesse sentido, além da receptividade emotiva, exige-se do contemplador um desenvolvimento intelectual.

Destacamos, assim, a importância de retomar alguns aspectos do momento histórico dos monarcas franceses Francisco I (1494-1547) e Henrique II (1519-1559), da dinastia dos Valois (1328-1589). Essa recuperação vincula-se ao nosso objetivo, que é evidenciar, na relação entre

a Arte<sup>3</sup> e as relações sociais, o caráter educativo das imagens, pintadas e esculpidas. Observaremos nas imagens a possibilidade de divulgar a mudança de poder e das formas de encaminhamento da sociedade, ou seja, o processo de afirmação do poder absoluto desses monarcas. Reiteramos, também, a necessidade de analisarmos o processo de consolidação da Monarquia Absolutista francesa, que permitiu a ascensão desses reis como imperadores em seu reino.

A partir da segunda metade do século XV, a ideia do Sacro Império, da República cristã hierarquizada, dirigida duplamente pelo Papa e pelo Imperador, segundo Roland Mousnier (1960), deixou de ter força e foi substituída pela concepção de um conjunto de Estados soberanos, iguais em direito, com costumes e ideais semelhantes. Esses Estados guerreavam entre si para terem a proeminência do poder. A formação de ligas e coligações tornava-se um entrave para que uma concepção de Estado se desenvolvesse e, dessa maneira, representava uma ameaça à autonomia e à existência de seus vizinhos. Essas lutas indicavam a necessidade de um poder forte e centralizado.

Norbert Elias (1993) afirma que, nessas condições, de acordo com a teoria de longa duração, o processo de centralização monárquica, apesar de suas especificidades e cronologias distintas, ocorreu de maneira mais ou menos uniforme em toda a Europa. Observa-se que os embates entre a nobreza, a Igreja e os príncipes, pelo domínio da terra e pelos resultados da produção, estenderam-se durante a Idade Média. O desenvolvimento dessas lutas e relações de poder se processou de maneira diferenciada nos países ocidentais europeus. Todavia, verifica-se certa semelhança em sua

---

3 Adotamos o conceito de Arte proposto por Panofsky (1979, p. 33-34), como “[...] um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente”. O autor afirma que essa ação consiste em apreciar o objeto sem se preocupar com sua possível funcionalidade. Nesse estudo, pois, consideraremos as obras dos artistas de Corte como Arte, em razão de suas riquezas estéticas.

estrutura, pois em geral, nos países da Europa Continental, os príncipes lutavam pela centralização do poder. As instituições sociais da monarquia ou do principado adquiriram relevância no curso de uma transformação lenta e gradual da sociedade.

Nelson Saldanha (1987), nesse sentido, afirma que o Estado estamental (formado por nobres, clero e representantes das cidades) foi superado pelo Estado nacional dinástico e soberano, implantado quando o rei conseguiu concentrar todo o poder. O poder descentralizado, disperso e local, próprio da Idade Média, tornou-se centralizado. Os senhores feudais perderam a autoridade de suas sedes territoriais para o monarca, o qual o exerceu unificando politicamente o reino. O governante régio concentrou em suas mãos poderes, com atribuições judiciais ou legislativas que antes estavam em posse dos parlamentos e tribunais; liberou-se também das ingerências do Imperador (às vezes, até do Papa), apresentando-se como corpo político dotado de soberania.

Nesse contexto, acreditamos ser elucidativo reportarmos-nos às contribuições de Roland Mousnier (1960). Para o autor, gradativamente este Estado nacional converteu-se em monarquias absolutas, unificadas pelo sentimento de patriotismo local e pelo sentimento de fidelidade ao príncipe. Ao rei, encarnando o ideal nacional, atribuiu-se o poder de decretar leis, de assegurar a justiça, de arrecadar impostos, de assegurar um exército permanente, de admitir funcionários. Destacamos que, na França, verificou-se a existência de condições favoráveis para a efetivação da monarquia absoluta. O poder absoluto régio foi reconhecido por direito e a soberania, consagrou-se como um legado divino. Somente a Deus o rei deveria dar satisfações, todavia, era seu dever respeitar os contratos, os costumes e as leis fundamentais do reino, a exemplo da sucessão por ordem de primogenitura e do juramento de defender a

Igreja contra a heresia.

Nesse momento, difundiram-se, também, as teorias sobre a arte de governar. Essa arte, conforme Skinner (1996), tinha como tese básica que o valor supremo da política era o alcance da paz e da concórdia. Para tanto, seria preciso posicionar os interesses pessoais ou de grupos a favor do bem comum; caso em que o bem de cada cidadão, em particular, apareceria como sendo igual ao bem da cidade como um todo, pois a busca dos interesses particulares certamente se oporia à preservação do bem coletivo. O monarca como legislador, precisaria manter a paz, proteger os pobres, mediar disputas entre as forças sociais, gerando, assim, a harmonia e a concórdia, as quais são indispensáveis para o desenvolvimento humano. Não se deve negar, pois, que, além das virtudes do governante (como a prudência, a justiça, a temperança e a fortaleza) serem importantes para promover o bem comum, era necessário também que as instituições fossem eficientes.

Nesse debate, nos reportamos às formulações de João Carlos Brum Torres (1989). Para ele, essas concepções do rei, idealizador do bem comum e imperador em seu reino, além de tornarem representações coletivas partilhadas a partir do século XIII, constituíram-se como uma estrutura simbólica, a qual possibilitou o desenvolvimento histórico da monarquia na França. O autor enfatiza que a expansão da ideia do poder régio como provedor irrepreensível da justiça e último responsável pelo bem-estar do reino, permitiu a generalização da veneração desse poder.

Para Bloch (1993) essa veneração deveria ser entendida também pela outra imagem de seu poder: o caráter sagrado do rei, o representante de Deus na Terra, o ungido do senhor. O rei personificava o reino; era sua imagem visível e, por isso, tornava-se objeto de veneração coletiva. O poder taumatúrgico do rei, por meio do qual ele tinha o poder de curar milagrosamente as escrófulas, permaneceu até o reinado de Luís XV (1715-1774). Os súditos, ao

depositar o poder na pessoa do rei, evidenciavam que o honrado não era exatamente ele, o indivíduo empírico, mas, sim, a pessoa pública e o ungido do Senhor. A ideia do poder taumatúrgico, bem como da realeza sacerdotal, embora às vezes abandonada pelos imperadores e por escritores franceses e ingleses, era revelada nos fatos da vida cotidiana, nos inúmeros hábitos, formas linguísticas e costumes, bem como nas as imagens, que educavam com intuito de estimular as percepções dos espectadores.

Sublinhamos que a combinação entre a representação régia como defensor e promovedor do bem comum com a imagem de seu caráter sobrenatural era o traço mais fascinante e instigante da estrutura simbólica, que alicerçou o processo de formação do Estado Moderno sob o legado das antigas monarquias.

Cabe lembrar que, após 1300, a sociedade medieval presenciou momentos difíceis de pestes, guerras e fome. A longa Guerra dos Cem Anos exigiu grandes esforços da monarquia francesa, no entanto, foi essencial para a definição territorial do país, bem como para a obtenção do apoio interno dos súditos. A lealdade dos súditos era transferida para aquele que os protegia, pois, para estes, a justiça era sinônimo de proteção contra a violência e de preservação da propriedade. Lentamente, a soberania do rei foi se firmando e suplantando a dos barões. Assistimos, sobretudo, o delineamento dos estados territoriais, em que um soberano único tinha o poder supremo.

Kritsch (2002), nesses termos, argumenta que a consolidação do poder monárquico na França, bem como em outros Estados, resultou tanto da força (guerras) quanto de teorias de legitimação. Os reis mobilizavam,

de um lado, recursos militares para a defesa e para a anexação de territórios e, por outro, incentivavam a produção e a divulgação de discursos jurídicos adequados às suas ambições. Segunda a autora, o final do século XI e início do século XII presenciaram o restabelecimento da jurisprudência<sup>4</sup> mediante a retomada das leis romanas<sup>5</sup>. A tentativa de restaurar o ideal do império por Frederico I (1194-1250), somada pela redescoberta do *Digesto*, de Justiniano (483-565 d. C.), incentivaram o reavivamento do estudo e da prática do direito civil romano. A chancelaria imperial, tanto quanto a real, divulgava a jurisprudência como um elemento capaz de solucionar as necessidades práticas de juízes e juristas. Leigos e canonistas divulgavam seus ensinamentos por toda a Europa.

Observamos que tanto a noção de lei quanto a de justiça, como responsabilidade do governante, serviam para organizar a sociedade para o bem viver, legitimando o poder do governo laico, personificado na figura do príncipe. Essa nova leitura de poder, de ser e de organizar a sociedade foi expressa na iconografia, demonstrando a magnificência da autoridade do rei. As solicitações régias, destinadas aos artistas, advinham desse movimento social. Ao identificar e divulgar a figura do monarca como modelo ideal de rei e de homem, a imagem educava os súditos para aceitá-lo, induzindo, dessa forma, à adoção de novos comportamentos e sentimentos em relação a essa força política que se firmava.

Constatamos, pois, que a lei e a justiça, como atribuições do governante virtuoso, conduziam para o bem viver social. Nesse processo, não só se afirmava um novo olhar para o poder, como também se desenvolvia um

4 Jurisprudência é o “[...] ramo do direito que trata das leis, ou seja, domínio do direito que estuda e desenvolve os princípios jurídicos que regulamentarão as sentenças da justiça” (LOPES, 1994, p. 79).

5 No *Corpus Juris Civilis* conservaram-se os antigos materiais da jurisprudência. Este “[...] se compunha do *Código* (codificação da legislação imperial), do *Digesto* (resumo das obras dos juristas romanos), das *Institutas* (manual para os estudantes de direito) e das *Novelas* (compilação das leis de Justiniano)” (NUNES, 1979, p.17).

discurso jurídico e político apropriados aos conflitos e à realidade desse período. Nesse sentido, percebemos que a organização social, a educação, a filosofia, a política, a religião, a arte, seguiam as mudanças da vida desses homens.

### **A relação entre a realidade social e as representações régias: Monarquia Absolutista Francesa**

Faz-se necessário, por meio das lentes da História e da História da Educação, retomar a questão das inter-relações entre a linguagem imagética e a Educação, já que estas podem levar à compreensão das práticas educativas daquele tempo histórico.

Conforme Fayga Perla Ostrower (1983), o conteúdo expressivo das obras de caráter não-verbal não pressupõe a mediação de palavras, mas se articula por meio de formas visuais, auditivas ou táteis. A autora considera que essa modalidade de arte se caracteriza como uma forma singular de educação que, para ser entendida, implica das pessoas inteligência e sensibilidade. Na interpretação pessoal de uma imagem, na medida em que cada um de nós entra com a própria experiência de vida e valores, nosso subjetivo se une ao objetivo da obra. Apesar da diversidade de nuances pessoais, as interpretações subjetivas manter-se-ão dentro do leque dos significados possíveis, estabelecidos pela estrutura objetiva da obra e percebidos no movimento visual que ordena seu espaço. Embora os processos de percepção sejam mentais, a forma representa um dado de ordem sensorial a ser diretamente aprendido. A autora destaca que a forma representa “[...] organização, ordenação, estrutura” (OSTROWER, 1983, p. 45); nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Pensar em termos de forma significa pensar em cores, linhas, contrastes, transparências; isso torna, pois, possível objetivar uma experiência subjetiva. Objetivada, a forma se constitui, simultaneamente, como expressão e comunicação.

Nas mãos dos artistas franceses, financiados pelos monarcas, a linguagem imagética se instituiu como um instrumento efetivo de divulgação da imagem ideal régia. Como afirma Pierre Francastel (1993, p. 29), o homem “[...] dá forma aos objetos e às idéias [...] Ele cria os mitos ou, mais exatamente, é ele que lhes dá uma figura de carne”. De tal modo, a linguagem simbólica cumpriu um papel preponderante na manifestação das mentalidades coletivas. Os afrescos, as esculturas, as moedas, juntamente com a literatura, pareciam traduzir a necessidade de legitimar a nova ordem social: as Monarquias Absolutistas. Dessa maneira, na qualidade de mecenas e construtor, o rei intervinha nas formas de expressão tanto intelectual quanto artística. Pensadores e artistas absolutistas recorriam à Filosofia e à Arte para criar uma imagem de um rei ideal aos olhos do povo e, assim, justificar o poder real, empreendendo uma profunda reflexão a respeito dos modelos ideais de Nação e de poder e suas respectivas representações. Observamos, assim, algumas informações a respeito das relações entre imagem e poder, já que a veiculação das representações iconográficas se destinava a exaltar os que eram vistos como pessoas de duplo caráter, um natural e outro místico. Percebemos, então, a ligação entre a imagem (mental e material), o poder e a criação do grande homem, o rei.

Nessa perspectiva, salientamos que os símbolos são vistos, comumente, com um valor místico, quase sagrado; todavia, suas qualidades, de certa forma, estão imbricadas com verdades muito mais profundas. No entanto, destacamos a importância da atitude de apreciar também os pormenores. Entendemos que a obra, em seu conjunto, nos oportuniza aproximar de seu sentido intrínseco. O conhecedor da linguagem imagética seria comparável ao detetive que, baseado em indícios imperceptíveis para a maioria, descobre o autor do crime. Assim, além da impressão geral e dos traços fundamentais da

obra, é importante atentar às características dos detalhes secundários. Existem sinais, indícios que permitem decifrar, reconstruir trocas e transformações culturais. Ginzburg (2002, p. 179) destaca, pois, que: “[...] Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo [...] elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”.

Nesses princípios, buscamos identificar quais alterações comportamentais as imagens expressavam. Verifica-se, por exemplo, que os procedimentos defendidos pelos monarcas, quando usavam esses mecanismos para ser observados por todos, eram a lealdade e a obediência àquele que teria condições de organizar a sociedade e assegurar a paz e a justiça por meio das leis. Estimular esses padrões de comportamento implicava a existência de uma arte enaltecida das virtudes régias. As imagens, por sua vez, não poderiam se restringir apenas aos palácios, mas deveriam ultrapassar esses espaços e serem expostas para além das fronteiras régias. Nesse contexto, o estilo renascentista possibilitou o aparecimento de uma visão e de uma representação nova da realidade.

Torna-se perceptível, nesse processo, a relação entre o poder absolutista, personificado na figura do rei, e o uso de meios, como as imagens, as crenças coletivas e individuais, para transmitir valores sociais e políticos. Essa difusão de valores sociais constitui o sentido amplo de Educação, ou seja, uma ação humana que se transforma em meio à diversidade social. No século XVI, os indivíduos já expressavam certos comportamentos relacionados à nova

ordem social que se esboçava. Havia, pois um caminho para se percorrer, já que as mudanças sociais na esfera das mentalidades são mais lentas. Somos um ser duplo, que se forma mediante a relação entre o mundo mental e material. O pensar e o agir provêm das condições materiais e intelectuais. Nesse sentido, a linguagem imagética e a literatura, por meio da memorização e da construção de hábitos, cumpriram a função de ensinar, atuando na construção da identidade do indivíduo e da sociedade moderna.

Acreditamos que as representações do mundo social, fixadas pela produção cultural (artística, intelectual, religiosa e outras), estruturam-se como agentes de constituição e definição da realidade social. Ressaltamos que as representações visuais eram vistas como parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos.

Enfatizamos, como já mencionado, a importância dos retratos régios dos artistas oficiais, como Jean Clouet e François Clouet. Ambos se firmaram como pintores de obras de caráteres histórico e mitológico, nas cortes de Francisco I e Henrique II<sup>6</sup>. Burke (1994) observa que as pinturas régias, exibidas publicamente, se enquadravam no gênero renascentista do retrato solene, que seguia a retórica da imagem.

Nessa expressão artística régia, de Francisco I e Henrique II, percebemos que, em geral, eles eram apresentados em tamanho natural ou até maior, de pé, sentado ou sobre o cavalo. Os olhos, sérios e penetrantes, sempre estavam acima do espectador. Nas mãos se encontram os símbolos de poder: bastão, cetro ou espada. Parecia ser conveniente se mostrar com roupas ricas, ornamentadas com pedras preciosas, com cores vibrantes. Observamos,

---

6 No século XVI, durante o reinado de Francisco I, estabeleceu-se uma tradição de associar a figura do soberano a um herói mitológico, deus ou semideus ou aos imperadores da Antiguidade. Assim, celebrava e mitificava a imagem do rei, comparava-o aos deuses e heróis da mitologia clássica, como Apolo e Hércules, bem como a reis-heróis do passado, como Salomão (?-337 a.C.), Alexandre (356-323 a.C.), Constantino (272-337), Teodósio (346-395), Clóvis (466-511), Justiniano (483-565), legitimando assim, a monarquia absolutista (LADURIE, 1994).

também, a presença da gorra enfeitada com plumas, o manto real decorado com flores de lis e debruado de arminho; às vezes, o rei era apresentado com armadura romana ou medieval.

Para a compreensão e a decodificação desses símbolos, recorremos aos estudos de Miranda Bruce-Mitford (1997). A coroa representava a soberania e a honra. O cetro, símbolo da responsabilidade do rei pela prosperidade de seu povo. O trono correspondia ao assento da autoridade, o centro espiritual do reino. O manto, ornado com as flores de lis, simbolizava a proteção e o mistério na esfera régia. A pele do arminho, considerada como a pele da realeza, denotava a pureza e a incorruptibilidade da monarquia. Enfim, o rei era o símbolo máximo do poder e a ligação entre as forças celestiais e terrestres.

O monarca sempre se cercava de acessórios associados ao poder e à grandeza: colunas clássicas, cortinas de veludo vermelho, construções romanas. A imagem do rei era celebrada, comparada à dos deuses e heróis da mitologia clássica, mergulhadas em uma retórica triunfalista e alegórica, de acordo com a tendência do período, no qual a hipérbole (o exagero) era uma figura de linguagem muito recorrente. Por meio desse estilo de demasia propositada, esperava-se impressionar o interlocutor em relação ao poder do rei. Buscava-se instruir o público a respeito do caráter excepcional da pessoa real e de sua vocação de modelo. A magnificência e a magnanimidade eram atributos que convinham ao rei. A aplicação de adjetivos lisonjeiros ao rei, por meio da arte e da literatura, fazia com que se acreditasse no príncipe não como ele era, mas como deveria ser. Notamos que as imagens eram expressões dos significados simbólicos e estéticos, presentes no momento em que as relações sociais e de poder da medievalidade e da modernidade se misturavam e se opunham.

Torna-se plausível, pois, perceber a complexidade do ato interpretativo de uma imagem. Baxandall (2006, p. 162) nos adverte

que “[...] explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e meios, os quais são inferidos com base na observação da relação entre o objeto e algumas circunstâncias identificáveis”. Ademais, verificamos a relevância do conhecimento para se aproximar daquilo que a imagem pode nos revelar.

Com esse olhar, passemos, então, à análise da imagem do monarca Francisco I. Este rei francês tornou-se um exímio patrocinador da arte. Quando ascendeu ao trono, os palácios reais, como Fontainebleau, foram decorados com uma infinidade de pinturas. Seus retratos solenes alcançavam a todos, pois os súditos, de uma forma geral, tinham acessibilidade aos palácios. Dessa forma, suas imagens, carregadas de um discurso persuasivo, cumpriam a função educativa de dar força às ideias legitimadoras do poder régio. Valendo-se de sua proeminência na hierarquia de vassalagem, o rei, seus leigos e seus artistas reforçaram o poder real, por meio de instrumentos que educavam o povo em direção ao que era pretendido: glorificação do monarca (Figura 1).



Figura 1. Retrato de Francisco I. 1535.  
Fonte: Clouet, J. (2016).

Esse retrato solene do monarca Francisco I, pintado pelo artista Jean Clouet, no ano de 1535, mede 96 x 74 cm. Nessa pintura a óleo, a execução é delicada e suave, os contornos rígidos. O trabalho se faz elaborado e terminado em cores ricas e límpidas. Por meio da análise iconográfica, verificamos a presença de símbolos de poder relacionados à figura do rei: a espada; a parede e a roupa decorada com a flor de lis, com o fundo vermelho (cor forte, flamejante, a cor do poder da realeza) e a joia régia.

Roland Mousnier (1960) assinala que, em consonância com o estilo renascentista, o homem era o tema especial, o belo corpo humano. Essa afirmação nos permite uma interpretação iconológica, ou seja, uma aproximação do significado intrínseco ou conteúdo propriamente dito da imagem, mergulhar no seu sentido social, datado historicamente. O rei, em grande dimensão, enche as superfícies. O objetivo era representar a grandeza, a dignidade do monarca. O corpo do soberano é retratado em toda a sua opulência: porte magnífico, formas cheias, pescoço forte, ombros largos, peito profundo. A ordem, a simetria e a regularidade dominam. As mangas bufantes, sua expressão impassível e postura firme revelam o conteúdo intrínseco da imagem: a grandiosidade do monarca representado pelo artista. O exagero, provavelmente, tinha a finalidade de representar a imponência do rei, enfatizando a horizontalidade dominante da figura e fazendo-a ocupar fisicamente todo o espaço do quadro. Embora os traços fisionômicos do rei sejam individualizados, a imagem visava representar um símbolo de poder hierárquico. Os detalhes, minuciosamente pensados, contribuíam para que a glória do rei fosse vista e reconhecida pelos súditos.

Lançamos agora nosso a atenção para outro elemento relevante, ou seja, a visão linear. Segundo Wölfflin (2000, p. 41), somente “[...] após 1450 é que se tornou vivo o senso da silhueta”. O autor destaca que o século XVI foi mais sensível à linha, tornando-se característica

predominante da pintura ocidental. As luzes e as sombras (claro e o escuro), sob o comando das linhas regulares e delimitadoras, dão a impressão de plasticidade. A luz e a sombra são tão importantes quanto o desenho. Cada luz tem uma função para definir a forma, bem como articular e ordenar o conjunto. O autor destaca que:

O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos (WÖLFFLIN, 2000, p. 28).

Percebemos que cada superfície tem seu contorno claro; cada parte do todo se expressa como uma forma tangível. Essa identificação das configurações de linha, cor e volume, chamadas de formas puras por Panofsky (1995), são reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. Nossa descrição da imagem indicada, que se move no limite dos motivos, foi denominada pelo autor como descrição pré-iconográfica.

Advém daí a relevância de buscar a compreensão do dinamismo próprio da forma artística, em face de sua época. Seguindo a trajetória do seu desenvolvimento poderemos deslumbrar a fisionomia do seu tempo, o sentido de civilização em que medrou. A imagem se estrutura como uma linguagem que traz algo em si e comunica uma significação. Esse seria o sentido iconológico da análise imagética.

Ao considerar que a ideia da centralização do poder era indispensável à estruturação e agregação da sociedade, ressaltamos que as modificações nos procedimentos e na conduta requeridas dos homens quinhentistas, eram incentivadas pelas linguagens oral, escrita e imagética. Dessa forma, as imagens régias exerciam o papel educativo de

formar os comportamentos necessários à crença no Absolutismo. O caráter educativo dessas pinturas correspondia ao anseio de legitimar a preponderância do poder laico. Por meio da forma expressiva das imagens, procurava-se ensinar uma nova maneira de olhar e ver a realidade, repercutindo, assim, no fazer dos homens.

A linguagem imagética tomou um destino social; transformou-se em um meio educativo, objetivando fins coletivos. A obra impõe-se ao que a olha, faz como que ele a percorra, que saia dela perquirindo saberes para compreendê-la. Por conseguinte, sentindo-a e refazendo-a, efetua-se, por meio de uma construção sensível e inteligível, o processo de sua significação. Certamente, as imagens e a literatura, por meio da memorização e da construção de hábitos, atuaram na construção da identidade do indivíduo e da sociedade moderna.

Nossa análise, agora, se moverá no campo da alegoria. A iconografia alegórica manteve uma homogeneidade nas imagens régias, associando a figura do monarca à de um herói da Antiguidade. Peter Burke (1994) afirma que era próprio dessa época representar o rei de maneira indireta e alegórica; a tradição renascentista possibilitava identificar o rei com determinados deuses ou heróis. O conteúdo veiculado pelas linguagens, oral e escrita, não poderia ser inacessível ao público ágrafo, que predominava no século XVI. Esse discurso deveria ser menos formal e, mediante sinais mais universais, como imagens, alegorias, símbolos e mitos, tornava possível a construção mental e social naquele momento de redefinição de identidades coletivas.

Dedicar-nos-emos, então, à análise da imagem do rei Henrique II, sucessor de Francisco I (figura 2).



Figura 2. Retrato equestre do Delfim Henrique II. 1559.  
Fonte: Clouet, F. (2016).

Nesse retrato de 1559, com dimensão de 27,3 x 22,2 cm, o pintor oficial François Clouet, seguindo o estilo triunfante da representação equestre, divulgou a grandeza de Henrique II, quando se preparava para se tornar o futuro rei de França. Observamos que o pintor recorreu a um aparato simbólico característico desse modelo de representação régia, dando-lhe um estilo grandioso ou magnífico: cetro, as esporas de ouro, a armadura, as colunas clássicas. Os gestos contidos sugerem imparcialidade, revelando a confiabilidade do futuro regente francês para a continuidade dinástica. A armadura do rei decorada com a flor-de-lis e o pomposo cavalo branco trotando expressam uma das funções do rei, a de guardião da paz. Por meio da análise iconológica notamos a idealização da figura real. A imagem incentivava uma percepção do poder em ascensão e, assim, poderia tocar o espírito dos homens.

Representando o rei de uma forma natural, o artista sugere algumas virtudes, como

liderança, beleza, perfeição. A atitude do cavaleiro é impassível e imóvel, seus gestos são contidos; a postura forte e dominadora reflete seu poder. O olhar, direto e sério, está acima do espectador, para expressar superioridade. As roupas ricas, enfatizam posição social elevada. Nas mãos, o cetro e a espada, simbolizam as insígnias do poder. Enfim, essa imagem indicava o caráter sagrado do rei, caráter esse que se estendia até a sua corte. Esperava-se também que os súditos fizessem essa identificação. Para tanto, lembra Peter Burke (1994), os pintores buscavam inspiração em uma longa tradição de formas triunfais.

A linguagem da alegoria, afirma Ladurie (1994), foi muito divulgada nessa época. A população atribuía acentuado sentido às figurações que lhe ofereciam. Os príncipes buscavam tirar proveito das tendências da sua época. Assim, a Antiguidade era invocada para endossar a política social do príncipe. Nesse cenário, as imagens, por ser um discurso menos formal e, por isso, mais rapidamente interpretado, falava aos homens a linguagem que eles compreendiam. Por conseguinte, celebrava e mitificava a imagem do rei; comparava-o aos deuses e heróis da mitologia clássica, como Apolo e Hércules, bem como a reis-heróis do passado, como Clóvis (466-511) e Justiniano (483-565), possibilitando legitimar a monarquia absolutista. No século XVI, durante o reinado de Francisco I, estabeleceu-se uma tradição de associar a figura do soberano a um herói mitológico, deus ou semideus ou aos imperadores da Antiguidade. Doravante as representações mentais, expressadas na iconografia, se impunham aos indivíduos e lhes determinavam os seus atos. A linguagem imagética trazia em si um sentido visível: o da permanência do poder absoluto personificado na figura do soberano.

Para que tal intento se instalasse nas mentes e nas ações dos homens, era preciso que se criasse uma nova forma de educação que respondesse às necessidades sociais. Nesse

momento, financiados pelos monarcas, os artistas e intelectuais se tornaram os principais responsáveis pela divulgação da imagem ideal do rei, influenciando nas atitudes dos homens. Quanto a esta questão, aludimos às considerações de Baxandall (2006, p. 121):

Os pintores não são alienados sociais, não vivem isolados das estruturas conceituais das sociedades a que pertencem, se admitimos que um pintor reflete sobre a pintura também devemos reconhecer que certos conceitos ou grupo de conceitos têm um papel ativo no que fazem. [...] Entretanto, parece-me importante assinalar que um conceito ativo na mente do pintor está necessariamente dirigido para algum objeto [...].

Possivelmente, o intuito dos reis e artistas, idealizadores das imagens, imbricados pelas relações de poder, era definir as posições sociais, exprimir a crença no poder absoluto do monarca, instruir os que as visualizavam a aceitá-lo como modelo de governante. Constatamos, desse modo, a relação da arte com as lutas inerentes às mudanças no poder. As imagens tanto revelavam as relações sociais quanto se instituíam como um veículo formador.

O artista, na verdade, era alguém que tinha a intenção de transformar o leitor; de agir sobre a vida coletiva. Observamos que a imagem era produto social, mas também, a sociedade se modelava sobre ela. Ela materializava pensamentos, sentimentos, representações que se encontravam no espírito da coletividade. Como divulgadora do poder régio, as figurações régias atendiam aos intuítos laicos, pois “[...] para o povo simples, as coisas penetram mais rapidamente pelos olhos do que entra pelo ouvido”, conclui Warnke (2001, p. 318).

Postulamos, portanto, que as ideias e as representações elaboradas pelos homens refletiam suas condições de existência, as relações e intercâmbios que desenvolviam entre si e com o seu meio social. O conhecimento dessa esfera das representações, do simbólico, dos ritos em torno dos monarcas Francisco I e

Henrique II, nos favorece a aproximação e apropriação do conhecimento expresso na linguagem imagética. As estratégias do discurso iconográfico não se limitavam ao ato de informar ao leitor a glória do rei, mas havia uma intenção de seduzir os súditos para aceitar o que estava posto nas imagens. Concomitantemente a elas, os textos verbais, ritos (toque das escrófulas, ritual fúnebre), cerimônias (unção, sagração), eventos (peregrinação a Corbeny, festas, bailes) instigavam os súditos a interpretar o que estava posto nas imagens: a personificação do Estado na figura do soberano.

Nesse sentido, identificamos certas alterações comportamentais que as imagens expressavam; conteúdos educativos eram perceptíveis. Estimular a aceitação do poder régio implicava que a existência de mecanismos enaltecendo as virtudes régias. Nessa ótica, os afrescos, as esculturas, as moedas, juntamente com a literatura, pareciam traduzir a necessidade de legitimar a nova ordem social: as Monarquias Absolutistas. As imagens, por sua vez, não poderiam se restringir apenas aos palácios, mas deveriam ultrapassar a confinção palaciana e ser expostas para além das fronteiras régias. As imagens continham lições que toda a população, mesmos os iletrados e estrangeiros, deveriam aprender e praticar.

Voltemos, pois, ao monarca Francisco I. Para representar a imagem do rei, no sentido metafórico e real, além das imagens outras formas simbólicas, como os retratos, estátuas equestres (em pedra, bronze, tinta, cera) e medalhas se multiplicavam. Como patrono das artes, Francisco I apoiou muitos artistas do seu tempo, incentivando-os a vir para a França. Mencionamos, dentre eles, o ourives Benvenuto Cellini (1500-1571). Entre 1540 e 1545, quando se manteve a serviço do monarca, Cellini cunhou algumas moedas com o perfil do rei, que certamente circularam em um considerável limite territorial, comprovando a intenção de divulgar sua imagem por meio de diferentes métodos e expressões. Na medida em que cenas

da vida do rei eram apresentadas de modo similar, concluímos que os textos e as imagens visuais se influenciavam e se reforçavam mutuamente (figura 3).



Figura 3. Francisco I, Rei de França. 1537.  
Fonte: Cellini (2016).

Neste retrato do rei, reproduzido em uma medalha de bronze, em alto relevo, com diâmetro de 4,2 cm, verifica-se que, mesmo em perfil, os traços individuais são marcantes: uma personalidade forte e dominadora; um guerreiro com a coroa de louros, simbolizando vitória e o cetro com a flor de lis, denotando o comando e a responsabilidade do rei para com o povo. A inscrição contribui para a eficácia da imagem, pois instruía o espectador sobre o modo de ler o que via. O estilo do retrato, de inspiração clássica, comparado ao dos heróis da Antiguidade seguia a ótica idealista. Esse exemplar se constitui como uma das expressões monetárias mais características do Renascimento.

Nesse período, observamos que a tendência das formas de interpretação visual se aproximava com as da natureza, especialmente a forma geométrica. A geometria constituiu-se como referência ordenadora do espaço. O enfoque do Idealismo caracterizou boa parte da produção artística da época. Em múltiplos

ritmos geométricos, segundo Ostrower (1983, p. 315), percebem-se “[...] o elemento visual dominante, o volume, em retângulos, quadrados, círculos configurando cubos, cilindros, esferas, e alternando espaços vazios em cheios [...]”.

Freedberg (1992), pois, abaliza que a imagem produz afetos mais profundos do que as palavras. O que a mente recebe por meio dos olhos tem mais força para estimular a ação; os olhos são os órgãos mais capazes de produzir emoção. As imagens que mais nos atordoam são aquelas que exigem muito de nossa atenção. Podemos ficar maravilhados ante a habilidade do autor ao fazer imagens que parecem tão reais.

Diante das considerações tecidas, podemos inferir que as representações simbólicas se constituem como resultante da atividade humana, fruto da percepção espiritual dos homens, que vivem e produzem em um contexto social e cultural datado historicamente. Portanto, a imagem ao ser criada produz também o artista, como um ser que sente, percebe, reflete, toma posição diante do mundo em que vive. A linguagem imagética nos leva às formas diferenciadas de sentir e expressar sensivelmente o mundo e as dimensões humanas.

### **Considerações finais**

Procuramos entender, nessas reflexões, o processo educativo expresso nas imagens, por meio do olhar que seus idealizadores dirigiam à sociedade. Acreditamos que não existe nenhum pensamento fora do seu tempo e que este pensar provém do mundo material; por isso supomos que haja um equilíbrio nas relações entre o ser que pensa e o ser que age. Compreendemos que as diferentes linguagens, oral, escrita e imagética, têm uma finalidade: formar o homem, dando-lhe condições de apropriar do conhecimento de seu tempo, tornar-se sujeito e atuar na sociedade, já que o conhecimento intelectual se materializa por meio dos nossos atos.

Supõe-se que os indivíduos, por fazerem

parte de um Estado, devem aderir à sua organização, contribuir para sua estabilidade e subordinar-se a ele, para que assim ocorra o desenvolvimento da sociedade. Essa adesão à racionalidade objetiva do Estado pode se dar por meio de leis norteadoras que visem o bem viver em sociedade ou por meio de um livre assentimento. Este, pois, se estabelece como objeto da Educação: transmitir o saber para que os homens possam viver em sociedade.

Nessas condições, a finalidade da linguagem imagética, atrelada ao poder político régio, era educar o homem desse momento histórico, levando-o a aceitar e desejar o comando dos governantes absolutistas. Esse governo representava uma possibilidade de ordenar a sociedade por meio de regras gerais, de diretrizes para atividade de cada um, visando alcançar o bem comum. Enfim, a imagem, influenciada ou reforçada por outras linguagens, configurava-se como meio para instruir o povo, incentivando-o a amar seu príncipe e obedecê-lo. O conteúdo das imagens, as regras comportamentais do sistema de corte, os símbolos, ritos que construía o ideal de governante, eram significados pelas práticas cotidianas, pelas relações sociais. As imagens, os monumentos, as moedas e outros, identificavam o rei e ao efetivar isso identificavam nele o Estado.

Vimos que em suas atitudes e condutas, os súditos, letrados e iletrados, respondiam ao que era representado nas imagens. Por isso, averiguamos a possibilidade de conhecer os efeitos sentidos pelo expectador das imagens analisadas. As respostas eram resultantes da relação entre os sentimentos e as sensações, por um lado, e o conhecimento resultante do olhar que, como leitores, faziam daquilo que era expresso nas imagens.

A construção de conhecimento em relação à leitura de imagem está integrada à pesquisa, à exploração, à interpretação e à descoberta de que essa linguagem traz em seu bojo sentidos e significados que aguçam os

sentidos e provocam emoções. Dessa forma, podemos atribuir às imagens um importante papel educacional.

Nessa dimensão, verificamos que a análise das imagens selecionadas revela o quadro cultural do Estado Monárquico Absolutista francês, no processo social entre o Medieval e a Modernidade. As imagens constituíram-se em um meio eficaz de representação do mundo e de comunicação entre os súditos e o monarca, com pretensões absolutistas. Aqueles que idealizaram a representação da magnificência do rei e a expressaram nas imagens, inscreveram-se nas práticas e nos hábitos da sociedade daquele século. A linguagem imagética, como elemento educativo, contribuiu para que houvesse a aceitação, pela fé e pela razão, do poder do monarca como absoluto, a quem foi delegado um poder sem precedentes.

## Referências

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BLOCH, Marc Léopold Benjamin. *Os reis taumaturgos*: o caráter sobrenatural do poder régio França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Apologia da história*: ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Diana, 1997.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei*: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CASTRO, Hebe. História social. In: CARDOSO, Ciro Flamariom; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 45-59.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. II.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*: elementos estruturais de sociologia da arte. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KRITSCH, Raquel. *Soberania*: a construção de um conceito. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado monárquico, França, 1460-1610*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LOPES, Marcos Antonio. *A imagem da realeza*: simbolismo monárquico no Antigo Regime. São Paulo: Ática, 1994.
- MOUSNIER, Roland. *Os séculos XVI e XVII*. Os progressos da civilização européia. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. Tomo IV, v. I. (Coleção História Geral das Civilizações).
- NUNES, Rui Afonso da Costa. *História da educação na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1979.
- OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de iconologia*: temas humanísticos na arte do Renascimento. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.
- SALDANHA, Nelson. *O Estado moderno e a separação de poderes*. São Paulo: Saraiva, 1987.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TORRES, João Carlos Brum. *Figuras do Estado Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- WARNKE, Martin. *O artista da corte*: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

## Imagens

CELLINI, B. *Francisco I, Rei de França. 1537*. Medalha de chumbo. Disponível em: <  
[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Benvenuto\\_cellini\\_fran\\_cesco\\_I\\_di\\_fran\\_1538.JPG](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Benvenuto_cellini_fran_cesco_I_di_fran_1538.JPG)>. Acesso em: 05 fev. 2016.

CLOUET, François. *Retrato equestre do Delfim Henrique II. 1559*. Disponível em: <  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gouache\\_on\\_parchment\\_equeatrian\\_portrait\\_of\\_Dauphin\\_Henry\\_II\\_by\\_Fran%C3%A7ois\\_Clouet,\\_c.\\_1543,\\_Menil\\_Collectio\\_n.jpg?uselang=pt-br](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gouache_on_parchment_equeatrian_portrait_of_Dauphin_Henry_II_by_Fran%C3%A7ois_Clouet,_c._1543,_Menil_Collectio_n.jpg?uselang=pt-br)>. Acesso em: 05 fev. 2016.

CLOUET, Jean. *Retrato de Francisco I. 1535*. Disponível em:  
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Clouet\\_001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Clouet_001.jpg)>. Acesso em: 05 fev. 2016.