

Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares

Ulpiano T. Bezerra de Meneses
Universidade de São Paulo

RESUMO

O objetivo do artigo é deslocar o interesse dos historiadores, das fontes visuais (iconografia, iconologia) para um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Após um rápido exame das contribuições trazidas para o estudo dos registros visuais e dos regimes visuais pela História da Arte, Antropologia Visual, Sociologia Visual e Estudos de Cultura Visual, o autor propõe algumas premissas para a consolidação de uma História Visual, concebida não como mais um feudo acadêmico, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios.

Palavras-chave: História Visual; cultura visual; fontes visuais.

ABSTRACT

The aim of this article is to displace the historian's focus on visual sources (iconography, iconology) into a more rewarding treatment of visuality as an important dimension of social life and historical processes. After a survey of contributions brought in by Art History, Visual Anthropology, Visual Sociology and Visual Culture Studies, concerning visual records and visual regimes, the author introduces a few prerequisites for a Visual History — intended not as a new academic feud, but as a set of strategic operational means of enhancing historical research in all its domains.

Keywords: Visual History; visual culture; visual sources.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto é propor as vantagens que poderiam beneficiar o conhecimento histórico, se a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo.

Trata-se de um texto de alcance taticamente reduzido, com vistas essencialmente a possibilitar uma discussão preliminar sobre os inúmeros proble-

mas envolvidos — muitos dos quais, pela sua amplitude e complexidade, por certo ainda não considero suficientemente amadurecidos. Por outro lado, cumpre lembrar que o objetivo proposto não poderia deixar de exigir a seleção de um referencial bibliográfico, ainda que sumário e assistematicamente avaliado. Assim, o panorama bibliográfico aqui apresentado, por mais volumoso que pareça, não é nem poderia ser suficiente ou ter recebido suficiente tratamento analítico. Antes, constitui uma tentativa de organizar pistas acumuladas ao longo de anos de interesse sobre o assunto. Em suma, o que me parece mais consistente, nesta altura, é a proposta de uma agenda de temas para aprofundar as relações entre a História e o campo visual.

IMAGEM E COGNIÇÃO

Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem — transformada em fonte de informação. Conviria começar, portanto, com indagações sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada, não só pela História, mas pelas demais ciências sociais e, antes disto, no próprio interior da vida social, na tradição do Ocidente.

12

Contudo, tal propósito demandaria a existência de estudos de “história da imagem”, com ênfase nos seus usos e funções. É lamentável descobrir que se trata, ainda, de estudos por vir. É claro que existem algumas tentativas, como as de Freedberg¹ ou Debray² que, pela generalidade, ainda que forneçam algumas balizas e indicações sugestivas, restam insatisfatórias. Também podem ser apontados alguns recortes monográficos. Mesmo os de melhor qualidade, como os relativos, por exemplo, à Idade Média³, ao Renascimento⁴ ou ao Iluminismo⁵ têm horizontes de compromissos apenas com certo feixe de questões selecionadas. Embora nas mesmas condições, já o século XIX tem recebido maior atenção e um interesse em cobrir não só o maior número possível de usos e funções, mas também contextos mais complexos⁶. Mas o território pode-se considerar ainda despovoado.

Seja como for, é possível fixar algumas linhas de força. Na Antigüidade e na Idade Média não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas e edificantes. Daí também a importância dos múltiplos episódios de iconoclasmo (desde a destruição de ídolos até a proibição de reproduzir figuras (em particular antro-

pomórficas) e as ambigüidades das exceções e inversões da regra) ou dos usos ideológicos, propagandísticos e identitários da imagem (nos impérios, seja no Egito, Mesopotâmia ou Roma, seja na Cristandade). O Renascimento, por sua vez, deixa-se inundar de imagens, contemporâneas, assim como antigas, criando um lastro em que a Revolução Científica logo mais vai assentar as bases do “oculocentrismo” do mundo moderno, particularmente no que diz respeito à representação do espaço e às teorias ópticas — que não negam seus débitos para com a Antigüidade clássica. Certamente imagens cartográficas ou de anatomia, entre outras, apontam para novos usos, embora, como padrão social, a função cognitiva seja tênue. As guerras de imagens, na Reforma, ou na colonização européia do Novo Mundo⁷, demonstram a permanência do caráter predominantemente afetivo e ideológico, mesmo na abundante iconografia que vai ilustrar os relatos de viagens a plagas exóticas.

O primeiro campo do conhecimento em que se terá um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual é a História da Arte, que se consolida no século XVIII — e não por acaso, já que se trata de seu objeto referencial específico.

HISTÓRIA DA ARTE

No Renascimento já houvera um esforço sistemático de coletar e organizar imagens artísticas e decodificar simbolicamente seus significados, esforço que vai desembocar mais de três séculos depois na iconografia como prática científica. Francis Haskell⁸ assinalou a importância dos antiquários dos sécs. XVI e XVII, que também alimentaram o uso empírico imediato de informações extraídas de moedas, esculturas, pinturas das catacumbas romanas e outros artefatos. No Século das Luzes, a função predominante continua a de tornar sensível, pela forma, idéias e valores. A Revolução Francesa, por exemplo, vai incentivar abundante produção de imagens, como instrumento de luta política, revolucionária e contra-revolucionária. Mas nisso se abrem pistas que despertarão a atenção de historiadores da arte (e mesmo de historiadores *tout court*), como de certa forma já se expressa na ilustração gráfica da *Encyclopédie*. Em paralelo, começa a tomar forma a idéia de “monumento histórico”, que permite estabelecer (ainda de modo marcadamente afetivo e ideológico) uma relação visual com o passado. É somente no séc.XIX, entretanto, e começos do XX, que a História da Arte, em várias frentes, começa a encaminhar-se para a aceitação dos direitos de cidadania da *fonte iconográfica*, sobretudo mais tarde, nos domínios da História Cultural.

Na segunda metade do século XIX, duas linhas são importantes para nossos propósitos. A primeira procura ultrapassar tanto o horizonte da pura vi-

sualidade quanto as implicações da singularidade na criação artística, buscando significações antropológicas, geográficas e históricas para padrões de imagem (abstrata/orgânica, clássica/romântica, etc.). A segunda tem marca documental e classificatória. Partindo da imagem medieval, depois concentrando-se na renascentista, esforça-se por estabelecer parâmetros e métodos para decodificar os sentidos originais da imagem (Iconografia), culminando com sua inserção numa “visão de mundo” de que ela seria sintoma (Iconologia).

Não teria cabimento delinear aqui as trajetórias do uso documental da imagem ao se montar, no século passado, uma “História Social da Arte” e analisar suas múltiplas e confusas propostas, inclusive diante do que se chamou de “Sociologia da Arte”. Basta assinalar que a aceitação da imagem como fonte e da natureza social do fenômeno artístico ainda não eliminou, mesmo nos dias de hoje, a busca equivocada e estéril de *correlações* entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) — o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico. É significativo que alguns dos estudos que, trabalhando no campo artístico, produziram conhecimento histórico da melhor qualidade e, de fato, historizaram suas imagens, não tinham a pretensão de fazer História Social da Arte ou coisa similar. Assim, Klingender⁹, mobilizando documentos visuais, mas também várias outras fontes, montou um quadro extraordinariamente rico do impacto da Revolução Industrial na paisagem material, mental, visual e social da Inglaterra oitocentista. Outro exemplo é o de Baxandall¹⁰, que também não pretendeu fazer História Social da Arte italiana, mas demonstrou como os fatos sociais conduzem, pela experiência do cotidiano, ao desenvolvimento de certos hábitos e mecanismos visuais (o “olho do *Quattrocento*) que se convertem em elementos identificáveis na produção e no consumo das pinturas. O “estilo” ou o “gosto” se inserem, assim, na área nuclear do histórico.

Aqui, porém, convém que eu me limite a tópicos de interesse direto para o tema em debate. Por conseguinte, começaria por mencionar que a História da Arte já está aberta para a problemática não só da produção, circulação (comercialização e outras mediações institucionais) e representação de seus objetos, como também de sua apropriação e consumo — ainda que sobretudo por via da teoria literária da recepção¹¹. Porém, de muito mais amplas consequências para nossos objetivos do que as teorias da recepção são as propostas que começaram a surgir há já quase duas décadas, de incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*¹². Um bom exemplo concreto de pesquisa dentro desse espírito é o estudo recente de Ivan Gaskell¹³ centrado numa tela de Vermeer (“Mulher de pé, ao lado de um cravo”, ca. 1672). O autor começa por tratar a

tela do modo mais ortodoxamente iconográfico. No entanto, aproveitando-se do caráter metalingüístico da obra (que, em última instância, tem por tema a arte da pintura), orienta o passo seguinte conforme a premissa de que “nenhuma interpretação que falhe na consideração das qualidades únicas da pintura *como um objeto* [itálico no original] pode satisfazer integralmente o escrutínio crítico”¹⁴. Por isso, explora implicações da pintura como um artefato tridimensional. Não contente com caracterizar o que ela deve ter representado para a visão original de uma peça única, examina as conseqüências de sua entrada na “iconosfera” (o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível), principalmente por via da reprodução fotográfica (a fotografia, segundo Gaskell, teve importância central na emergência da história da arte empírica). Nessa trajetória é que ele vai determinar o papel do museu e da curadoria e dos diversos circuitos de que eles são nódulos, incluindo usos inesperados como os “terapêuticos” — na tradição platônica de cuidado com a alma trazido pela arte, o que permite a Gaskell comparar o chefe de clínica ao curador de museu, espaço de refúgio e consolo. Sua preocupação é com as “relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediadas por objetos”, tanto diacrônica quanto sincronicamente.

Ao falar destes desdobramentos é preciso assinalar, no último século, o papel que teve a Antropologia da Arte na formulação de questões de interesse geral, possibilitada pela observação, nas sociedades simples (ao contrário do que costuma acontecer com as sociedades complexas), do ciclo completo dos fenômenos estéticos e que permitiram não só estabelecer uma distinção indispensável entre forma estética e objeto estético, como também entender articulações e papéis de diversa natureza social. Registre-se que, com menor força, a Antropologia da Arte procurou estender sua atuação a sociedades complexas¹⁵. Dentre as contribuições recentes que mais nos interessam (e que estão mais próximas da História da Arte do que da Antropologia Visual, a seguir discutida), está a procura de trilhas para o entendimento da arte como *agency*, em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder, etc. A obra de Alfred Gell¹⁶, tão prematuramente desaparecido, principalmente seu livro póstumo *Art and agency* (1998), é a melhor referência nesse rumo, marcado pelas preocupações de trabalhar com “tecnologias de interação social humana”. Para Gell, a arte é menos assunto de sentido e comunicação que de intervenção social, mobilização mais que codificação simbólica. Não é por acaso que tais esforços se conjugam com os da nova safra de estudos de cultura material desenvolvidos na Inglaterra e na França pelos grupos liderados por Daniel Miller¹⁷ ou Jean-Pierre Warnier¹⁸, dispostos não a negar os interesses da semiótica e da problemática do sentido, mas a ultrapassá-los. A “ação” das imagens, pois, completaria o circuito da produção

e circulação (temática, aliás, que os historiadores sempre estiveram aptos a investigar) e da apropriação (temática, por sua vez, que mesmo na História da Cultura não se apresenta tranqüila).

Hoje, o uso documental da imagem “artística”, como vetor para não só produzir História mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade, é fato corrente, embora não dominante, na História da Arte.

ANTROPOLOGIA VISUAL/SOCIOLOGIA VISUAL

Após a História da Arte, é a Antropologia, dentre as ciências humanas e sociais, que vai cedo descobrir o valor cognitivo dos fatos e, sobretudo, dos registros visuais, em particular servindo-se do desenho e, muito mais ainda, da fotografia, posteriormente acompanhada do filme (mudo e sonoro) e do vídeo. Essa orientação se manifesta desde sua estruturação como uma disciplina científica e quase coincide com os inícios da fotografia (em 1840 o Muséum d’Histoire Naturelle, em Paris, a incorpora como técnica de registro¹⁹). As vinculações do novo recurso com as ciências biológicas (Antropometria) e médicas é muito íntima, assim como com a Geografia e as narrativas de viagens, que vão preocupar-se com a definição de “tipos humanos” e sua distribuição espacial. A premissa deste interesse tinha um conteúdo marcadamente positivista: a observação rigorosa e neutra, evitando contaminar o objeto observado com as idiosincrasias de seu observador, era o caminho seguro para o conhecimento. O filme etnográfico também surge cedo: a referência mais antiga é a da expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, capitaneada por A. C. Haddon em 1898. Hoje, as atividades relacionadas ao cinema etnográfico são de alta relevância.

Seja como for, tais esforços de origem em muito contribuíram, desde a década de 1960, para o reconhecimento de uma dimensão da cultura associada à visualidade. (As percepções a respeito estavam latentes desde muito antes, como testemunha a reflexão de Margaret Mead e Gregory Bateson na década de 1940 e que, infelizmente, não produziu descendência imediata). Mas não bastava observar o visível (as cerimônias, hábitos, práticas, artefatos, contextos empíricos) e deles inferir o não-visível. Era preciso ir além, e passar do *visível* para o *visual*, inspirando uma “Antropologia do olhar”²⁰. No entanto, a formação do que hoje se chama “Antropologia Visual” se deu quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva. Com isto, os objetivos desse novo campo disciplinar incluíram na produção, circulação e consumo das imagens a interação entre o observador e o observado. Assim, aos estudos de manifestações “imagéticas” da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os

mecanismos variadamente localizados de produção de sentido — sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual. Por isso, Richard Chalfen²¹ usa o vocábulo *fotografia*, na pesquisa antropológica, para indicar um “processo de comunicação fotográfica” — o que naturalmente é problemático, pois nossa postura habitual pertinente à imagem analógica, como muitos já notaram, é “fundamentalmente uma relação sentimental”²².

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado.

Ainda que seja até hoje acusada de ter desenvolvido apenas técnicas de registro visual e seu processamento preliminar, ou de servir tão somente para tornar mais atraentes as atividades pedagógicas, a Antropologia Visual (expressão corrente após a II Guerra Mundial) logo se organizou institucionalmente, tornando rotina sua presença em disciplinas, cursos de pós-graduação, associações, arquivos, publicações e periódicos. Essa infra-estrutura e a aceitação rápida no meio acadêmico abriu espaço para discussões teóricas, metodológicas e operacionais, que exerceram grande influência sobre campos afins. Também no Brasil foi semelhante a fortuna da Antropologia Visual²³, que provocou o surgimento de vários núcleos acadêmicos estruturados dentro da disciplina ou em disciplinas afins (UERJ, UFPA, UFF, USP, UFRGS, PUCRS), e até de um periódico especializado, *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Rio de Janeiro).

Quanto à Sociologia Visual²⁴, não há muito o que dizer de novo. Primeiro porque trilha os caminhos abertos por sua congênere antropológica, da qual, aliás, já foi considerada “parente pobre”²⁵, pelo descaso com que é tratada na relação com a disciplina nuclear. Em seguida, porque muitas vezes as diferenças estão apenas na hierarquia de temas que costumam ser caracterizados como marcadamente sociológicos. Assim é que se credita à Sociologia Visual a voga de problemas visuais associados ao poder. Amostra desse enfoque pode ser a coletânea *Picturing power: visual depiction and social relations*²⁶, em que os organizadores propõem que a imagem visual seja considerada como “o lugar da construção e figuração da diferença social”. Nessa mesma esfera, outro crédito que lhe é devido (em partilha com filósofos, sobretudo, e também psicólogos e psicanalistas), é o deslocamento da simples problemática da visão para a de regime escópico. Sartre e Foucault, por certo, são aí uma referência maior, visível em obras como as de Martin Jay²⁷ ou de David Levin²⁸, ou ainda as inseridas na coletânea de Teresa Brennan e Jay²⁹. Percebe-se uma reação à ascendência da linguagem verbal, ao logocentrismo como for-

ma de controle, transferido para os modos de ver — agora categorizados (visão, olhar, olhada, contemplação, dar-se a ver, ser visto, etc.) e remetidos especialmente à função panóptica de controle, como ocorreu com loucos, criminosos, pobres, o corpo feminino, a identidade, a dominação patriarcal, etc. Considerando que a noção foucauldiana da cultura como constituída por práticas discursivas e orientadas pela noção de poder torna o pesquisador sensível a questões importantes no campo social, além das assinaladas pelas classes sociais, John Tagg³⁰, um pouco panfletariamente, chega até mesmo a postular o exercício de uma História Cultural, antes que de uma História Social. Nessa trilha, introduz-se também novo tema de larga aceitação, a problemática da sociedade do espetáculo, que teve em Guy Debord³¹ um dos primeiros teóricos.

Vale a pena notar que, embora sem compromissos explícitos com a Sociologia Visual, muitos sociólogos que marcaram o tratamento de certos problemas foram sensíveis à visualidade e abriram pistas importantes: Simmel, já no começo do século passado cuidou da “observabilidade” da interação social; Hall, ao desenvolver a proxêmica, não descurou da dimensão visual inerente ao conteúdo espacial do comportamento humano; Goffman elege o comportamento e as relações em público como um de seus temas; Sennett não minimiza as marcas visíveis da identidade, *status* e crenças na vida pública; a etiqueta de corte que Elias estuda é um sistema visual, e assim por diante.

Outro caminho aqui aberto ressalta tópicos vinculados à mudança social³², ao dinamismo da vida social, às indústrias da ilusão, à comunicação de massas, e semelhantes. É o ponto de partida para temas inseridos no que já se chamou acima de “iconosfera” ou, segundo outros, paisagem sociovisual³³. A Cibernética passa a ter aqui papel crucial, com as radicais alterações introduzidas ao final do séc. XX pela imagem virtual. Esta chamou a atenção para dois aspectos que certamente passarão a integrar, daqui por diante, toda proposta de estudo de imagem (e não apenas da virtual). Um deles é a necessidade de desvincular a problemática essencial da representação da existência de um referente empírico, à vista da existência de imagens figuradas sem referente³⁴. Talvez esta questão possa, um dia, servir de cunha para os historiadores se liberarem de uma consideração superficial da natureza da imagem, e deixarem de tomar a mímesis ainda como referência e, em consequência, utilizarem categorias de análise tão inadequadas como realismo, aparência, fidelidade e outros. É preciso se convencer de que raras vezes é o referente que produz o sentido e que, por exemplo, nos processos de fabricação da “celebridade”, o papel dos atributos do referente nem sempre é o mais importante³⁵. O outro aspecto é a obrigação, que fica patente, de dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo.

Como no caso da Antropologia, a denominação de Sociologia Visual, im-

plica uma organização institucional estruturada, cujo alcance pode ser medido, por exemplo, pela criação, em 1981, de uma International Visual Sociology Association.

Assim, a contribuição de antropólogos e sociólogos, antes e depois da consolidação institucional de seus quadros de trabalho, foi sensível e ampla em algumas frentes, quer ressaltando o potencial cognitivo do documento visual, quer valorizando a dimensão visual da vida social, quer, enfim, propiciando a substituição de um padrão epistêmico observacional por outro, discursivo.

Nesse quadro, novos objetos e requisitos vieram impor-se definitivamente. De início, registre-se que, se a associação entre imagem e arte continua arraigada entre historiadores (que, na melhor das hipóteses, oscilam polarmente entre arte erudita e arte popular — sempre no limite das imagens figuradas), ela pôde ser desfeita ou, pelo menos, grandemente atenuada entre os sociólogos. Hoje, os repertórios de investigação são amplos. James Elkins³⁶, por exemplo, inclui não só a pintura abstrata, mas também outros diversos referenciais, que vão da caligrafia a gráficos matemáticos, de embalagens e imagens da publicidade e do comércio às da medicina, etc.

Merece menção o fato de que o relativismo cultural, já nos anos 1960, desempenhou papel fundamental para desfazer o mito da universalidade e estabilidade na atuação do equipamento perceptivo humano. Com efeito, ao publicarem os resultados de um encontro científico, Marshall H. Segall, Donald T. Campbell e Melville J. Herskovits³⁷ concluíam, com base também em pesquisas experimentais, algo que então não era aceito com a mesma tranquilidade de hoje: “ perception is an aspect of human behavior, and as such it is subject to many of the same influences that shape other aspects of behavior”. Muitos trabalhos, especialmente nos campos da Psicologia e das ciências da cognição, desenvolveram esta premissa³⁸, mas a tentativa de identificar estruturas históricas perceptivas (comparáveis às mentalidades, às estruturas mentais) ainda não desabrochou, embora haja a possibilidade de avaliar-se sua importância e interesse em obras como a de Donald Lowe³⁹, em seu estudo de história da percepção burguesa.

HISTÓRIA E IMAGEM

Recentemente, muitos historiadores têm-se preocupado com examinar as relações entre sua disciplina e as imagens. Muitos apontam a importância das fontes visuais a partir dos anos 1960, e mesmo antes, fundamentando-se na ampliação da noção já agora consolidada de documento, em História e, portanto, na abertura de novos horizontes documentais. Também se processa

a assimilação de novas técnicas quantitativas e qualitativas de análise⁴⁰. Os exemplos que estes autores mencionam são pertinentes e as abordagens, em quase todos os casos, satisfatórias. Não cabe retomar esta discussão, pois não haveria muito a acrescentar.

No entanto, vale notar que é preciso evitar ilusões: a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. Se examinarmos algumas obras de caráter introdutório, como a de Sophie Cassagnes, Christian Delporte, Georges Miron e Denise Turrell⁴¹, *Le commentaire de document iconographique en Histoire*, que expressa o padrão médio da formação universitária francesa no domínio, concluiremos que estamos ainda longe do patamar já atingido na Sociologia e na Antropologia: o objetivo prioritário que os autores propõem (como, aliás, no tradicional comentário de texto à francesa) é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais. Mas se agora examinarmos a produção acadêmica, tal como constante de atas de encontros de historiadores⁴², concluiremos igualmente — feitas as exceções de praxe para uma dúzia de trabalhos substantivamente relevantes — pela diversidade estéril, pelo desconhecimento do que se fazia em áreas vizinhas, pelo entendimento superficial e teoricamente insuficiente da natureza do visual e, por conseqüência, do iconográfico, e assim por diante. Mas se ainda nos debruçarmos sobre manuais de História ou obras que procuram apresentar balanços da disciplina ou ramos dela, concluiremos também pelo não-reconhecimento da cidadania plena, no fortim da História, seja da fonte visual, seja da problemática visual. O silêncio total predomina. Mas quando há referência, é mínima ou pouco relevante: nos três volumes do que já foi considerado um manifesto da História Nova, capitaneados por Jacques Le Goff e Pierre Nora⁴³, não se encontram entre os novos problemas, novos objetos e novas abordagens mais que um capítulo dedicado ao “filme” e outro à “arte”: o sintoma não deixa dúvidas. Melhor seria, às vezes, o silêncio total. Os capítulos reservados aos “documentos iconográficos” na História Social, ou às “fontes audio-visuais” na História Cultural, respectivamente em *Sources et méthodes en Histoire Sociale*⁴⁴ e *Pour une Histoire Culturelle*⁴⁵ são de uma superficialidade constrangedora. O mesmo se diga, para citar prata da casa, de *História e imagens*⁴⁶ em que, apesar da largueza de intenções, ao procurar inserir as imagens na História Cultural, a preocupação exclusiva do autor com temas exclui o específico: a visualidade; suas leituras, por isso, quase sempre pouco fazem mais que corroborar o que outras referências já permitiam concluir.

Com efeito, a História continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela pene-

trou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração. Certamente, de início, a ilustração agia com direção fortemente ideológica, mas não é menos considerável seu peso negativo, quando o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto, ambientando afetivamente aquilo que de fato contaria. Caso “criar clima” tiver que ser a função única ou primordial da imagem, para o historiador, é melhor alocá-la de vez numa História meteorológica.

Se dirigirmos o foco de nossa atenção para o Brasil, não estaremos muito distantes do que ocorre em outros quadrantes⁴⁷.

Exemplo altamente sintomático da persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da imagem são estudos de altíssima qualidade e ornados de farta e bela documentação visual, às vezes até em grande parte inédita, e que dizem respeito à história do cotidiano, da vida doméstica, das relações de gênero, das crianças, etc. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental.

Este enfoque sem dúvida interfere no campo documental. Ao contrário do que acontece com documentos textuais ou mesmo com documentos visuais em relação à Antropologia, somente agora começam a surgir esforços valorosos na coleta e organização documental.

Há exceções, entretanto, que merecem atenção. As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, aqui e em outras plagas. É o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc., etc.⁴⁸ É também a fotografia que provocou o maior investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, a maioria já informatizados (grandes coleções institucionais de iconografia urbana, álbuns de família, documentação de categorias sociais, eventos ou situações — como guerras, conflitos, migrações, fome, pobreza, etc.). Na organização das “memórias” (de partidos políticos como o PCB, ou de eventos como a Revolução Constitucionalista de 1932, ou a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, ou a campanha de Canudos ou do Paraguai, ou ainda nas memórias empresariais, e assim por diante) predomina a fotografia⁴⁹. Aqui se deve menção ao

fotojornalismo, apenas para explicitar que ele tem sido mais tratado como fornecedor de matéria-prima para tais bancos de dados do que contribuidor para a construção de modelos de visão de coisas, eventos, processos ou, então, fator ativo dos regimes escópicos (como padrão, ver Sousa⁵⁰).

Uma das explicações para a fortuna que bafejou a fotografia está, certamente, no fato de que se trata de uma atividade que não foi hierarquizada por nenhum cânone cultural, como ocorreu com a “imagem artística”. Isto foi agudamente observado por Tagg, numa entrevista:

The history of photography cannot be assimilated to a medium or a cultural canon, though attempts are made to accommodate it or sanitise it in this way. I mean, how could one teach the history of photography, without talking about family photography, without talking about the photographic industry, advertising, pornography, surveillance, documentary records, documentation, instrumental photography — whole areas of production in which there is no common denominator? There is no such thing as photography as such, a common medium. There are differentiated areas of production, differently institutionalized practices, different discourses⁵¹.

Em escala menor e também reproduzindo o que ocorre em escala internacional, o cinema, seja documental, seja de ficção, é um segundo domínio que vem crescendo na atenção dos historiadores, embora com material mais disperso (o vídeo ainda está num patamar imediatamente anterior). Mas a reflexão sobre as relações entre o cinema e a História tem-se multiplicado sensivelmente em seminários, mostras, cursos, coletâneas, monografias.

O restante da iconografia está a descoberto afora uma ou outra iniciativa, como, por exemplo, os bancos de dados surgidos nos últimos anos em torno de coleções de caricaturas, pinturas de viajantes do Brasil Colônia e Império, ou das vilas e cidades coloniais. Mas há campos que se imaginaria terem despertado de imediato a sensibilidade do historiador, como a pintura histórica, e que continuam totalmente à margem do horizonte prioritário, como se fossem responsabilidade exclusiva do historiador da arte. Estes, aliás, são responsáveis por alguns dos avanços quantitativos e qualitativos, a respeito.

Caso devesse apontar outros desvios ou insuficiências que a prática atual da História revela entre nós, selecionaria os seguintes, de natureza e alcances diversos e sem me preocupar com sua hierarquia e imbricações: desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação, em geral, à natureza da imagem visual, em particular, e à visualidade, como um todo; utilização preponderante da fonte visual ainda como mero repositório especular de informação empírica, contendo em si sua própria identidade, automanifesta, com a conseqüente reificação; dependência de téc-

nicas de leitura derivadas de uma submissão mecânica à Iconografia/Iconologia de Panofsky ou de uma semiótica a-historicizada, que impede estudar sejam os enunciados da imagem, sejam suas trajetórias; ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos; teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia.

CULTURA VISUAL

Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade. A difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam à procura de novos parâmetros e instrumentos de análise, que articulam os esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição. Campos que se estruturam — como os estudos de comunicação de massa e, em particular, a moda assumida principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra pelos chamados “cultural studies”, espécie de bolsa de mercadorias do simbólico — passam a ter um papel determinante nesse processo.

A História, infelizmente, se mantém de novo à margem, em parte pelo pouco distanciamento temporal, mas em parte maior (e válida para os demais casos) porque, não necessitando, como os antropólogos e sociólogos, da pesquisa de campo e da observação participante, os historiadores não viram razão para superar as limitações de uma formação essencialmente logocêntrica.

Ressalte-se que, nesta intrincada trama que se tece sob a denominação aparentemente inocente de cultura visual, não deixa de estar presente, quando necessária, a sensibilidade para tratamentos históricos e definição da historicidade dos fenômenos em causa, por parte de alguns praticantes da área. Mas é a perspectiva antropológica que dá as cartas.

A voga dos estudos de “cultura visual” assinala com clareza, no campo das ciências sociais — para o bem e para o mal —, aquilo que já foi chamado de *pictorial turn*, em seqüência ao *linguistic turn*⁵² de décadas anteriores, que chamara a atenção para o texto antropológico ou sociológico na produção do conhecimento. (Até a História, diga-se de passagem, principalmente a História Cultural, ainda que tardiamente e sem maiores cuidados, deixou-se tocar por esta primeira reformulação de paradigmas, mas ainda não tomou ciência da segunda). A metáfora da “leitura de textos”, que ilustrava (mais que expressava) o antigo paradigma, agora cede lugar, na expressão de Martin Jay, a

(...) models of spectatorship and visuality, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms. The figural is resisting subsumption under the rubric of discursivity; the image is demanding its own unique mode of analysis⁵³.

Jay completa acrescentando que a abordagem lingüística e discursiva não foi simplesmente substituída pela pictórica e figurativa, mas tornada mais complexa por infiltrações mútuas: “‘viewing texts’ and ‘reading pictures’ are now chiasmically intertwined”⁵⁴.

Seja como for, a proposta de Lacan, de que o inconsciente deveria ser estruturado como uma linguagem, vê-se agora reformulada. Por certo, ainda não se delineou uma nova teoria, a do inconsciente óptico, cuja existência, porém, começa a ser percebida como indiscutível. Entretanto, já se observou como, na caracterização freudiana do funcionamento do inconsciente, aquilo que foi agrupado sob a denominação de processo primário (a exclusão da negação, do tempo, da argumentação lógica, dos princípios de identidade e não-contradição, etc.) qualificaria precisamente um “estádio icônico do pensamento”⁵⁵. Podem-se prever, a curto e médio prazos, desdobramentos e sistematizações destas intuições, que não deixarão de exercer peso significativo sobre as ciências sociais — e, quem sabe mesmo, sobre a História.

Estes atrativos todos potenciaram a explosão do interesse — e moda — dos estudos de cultura visual. Surgiram especialistas, instituições (associações, disciplinas, plataformas de formação e até mesmo departamentos universitários), livros e periódicos.

Os livros são muitos e se caracterizam por trazer a denominação explícita no título. O fato de, na sua maioria absoluta, consistirem em coletâneas de artigos, além de provocarem uma natural oscilação de qualidade e diversidade de enfoques, é sintoma de um estágio ainda de gestação da especialidade. Sirvam de amostra: *Visual culture. Images and interpretation*⁵⁶; *Visual culture: an introduction*⁵⁷; *Visual culture*⁵⁸; *Visual culture reader*⁵⁹; *An introduction to visual culture*⁶⁰; *Visual culture: the reader*⁶¹; *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*⁶²; *Approaches to understanding visual culture*⁶³; *Practices of looking. An introduction to visual culture*⁶⁴.

Os periódicos revelam a mesma indiferenciação. Apenas um deles se chama *Journal of visual culture* (Londres; o primeiro número saiu em abril de 2002). Seu editorial promete transformá-lo numa arena interdisciplinar para tudo que interesse aos domínios visuais como arte, *design*, história da arquitetura, filme, estudos de mídia e televisão, fotografia, nova mídia, imaginária eletrônica, confrontando a teoria crítica, filosofia, história, geografia e estudos urbanos, literatura comparada, história e filosofia da ciência, tecnologia, medicina... Basicamente, é a mesma plataforma de *Visual Studies* (no seu 17º volume em 2002, lançada sob o patrocínio da International Visual Sociology

Association), que se apresenta como integrando, também interdisciplinarmente, todo tópico “that is visually oriented”, qualquer que seja sua proveniência: Antropologia, Sociologia, Estudos Culturais e de mídia, cultura visual, interação simbólica, fotografia/filme documental, tecnologia da informação, alfabetização visual, inteligência visual, estudos de comunicação.

Neste variegado panorama de conceitos, recursos, propósitos e aspirações, fica difícil definir unitariamente o que seja Cultura Visual. Não basta colocar “o visual” no centro das preocupações. Malcolm Barnard⁶⁵, ao menos tentou discernir duas vertentes fundamentais. A primeira tem a *cultura* como traço forte e se referiria a valores e identidades construídas e comunicadas pela cultura por mediação visual. Inclui a natureza conflitiva do visual, os mecanismos de exclusão que os processos identitários envolvem, a inclusão do visual no processo social, etc. A outra vertente enfatizaria o *visual* e com isto incluiria toda a gama de coisas que os homens produzem e consomem “as part of their cultural and social lives”: de arte e *design* a expressões faciais, moda, tatuagem e assim por diante. Quero crer que tal distinção é ambígua, do mesmo gênero, aliás, que aquela que se costuma fazer com a cultura material. Sem querer retomar aqui as infindáveis discussões sobre a distinção entre cultura e sociedade, penso que se se admite que a cultura não é um segmento à parte da vida social, mas uma qualificação (prática, potencial e diferencial), pelo sentido, de todos os segmentos dessa mesma vida, não há como escapar da articulação conceitual de ambas as opções apontadas, embora, no caso concreto, possa haver pesos diversificados. Da mesma forma, a cultura material — da qual, a rigor, a cultura visual poderia ser considerada uma subcategoria — teria que ser estudada não como o conjunto de coisas e contextos materiais de que se serve o homem na sua vida social, mas como a dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social (o uso do termo “cultura” aqui também pressuporia mediação de significados e valores).

A consciência dos riscos que corre esta pasteurização e a inespecificidade na circunscrição do campo dos estudos de cultura visual já começou a produzir um tratamento crítico rigoroso⁶⁶, mas não chegou a cristalizar eixos de aceitação generalizada, capazes de organizar um quadro ainda amorfo.

HISTÓRIA VISUAL

De início, convém explicitar que o uso da expressão “História Visual”⁶⁷ não se acompanha de qualquer proposta de estabelecimento de uma compartimentação da História — mais uma. Trata-se apenas de um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade —

de *toda* a sociedade. Mas a expressão merece ainda algum esclarecimento, principalmente pelo paralelismo que se pode traçar com expressões como História Material (pouco corrente entre nós, mas frequente em países como o Canadá, substituindo a designação de História da Cultura Material), ou História Cultural, ou, ainda, História Oral.

História Oral talvez seja o caso mais exemplar da inadequação em caracterizar-se um objeto de conhecimento histórico a partir de um fato documental. Epistemologicamente, não tem sentido tomar-se um tipo de fonte — como os relatos orais — e transformá-lo na substância que define o alvo da atividade do historiador. Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. Se houvesse lógica na nomenclatura, as especializações das práticas históricas deveriam, por exemplo, tratar de uma História Escrita, quando predominasse a utilização de documentos dessa natureza!

A expressão História Material (ou mesmo História da Cultura Material) permite introduzir-se, na discussão, outra questão cautelara. Além da impropriedade de conformar a modalidade de pesquisa à natureza da fonte e não do problema histórico, há o inconveniente suplementar de se reduzir o alcance das questões substantivas, principalmente por essa limitação da fonte a uma tipologia exclusiva. História Material ou História da Cultura Material não pode ser uma História feita a partir de fontes materiais, mediante a utilização apenas de documentos físicos. O risco de empobrecimento e deformação fica patente. Não pode ser a história de artefatos ou de contextos materiais — sua produção, circulação, usos, etc. Para ser História, precisaria ser História da *sociedade*. Como as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituem problema da maior complexidade, é que se torna necessário estabelecer cortes e enfoques para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social. A cultura material (entendida, pois, como aquele segmento do universo empírico social e culturalmente apropriado) pode ser uma dessas plataformas de observação. Mas, para que a observação seja eficaz, é indispensável usar-se *todo e qualquer tipo de fonte* (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc., etc.) — ainda que as materiais possam predominar. É, contudo, a *dimensão material* da produção/reprodução social (a que acima aludimos) que está sendo estudada. Enfoque semelhante valeria para uma “História Visual”.

Sem aprofundar a questão, Michel Vovelle⁶⁸, num estudo sobre a iconografia da Revolução Francesa, já se perguntava se se tratava de fazer história da imagem ou história com a imagem. Mas, nessa linha, é Roger Chartier⁶⁹ que é taxativo, quando diz preferir a expressão “História Cultural do Social”

a “História Social da Cultura”. Aliás, uma denominação como História Social da Arte leva aos mesmos descaminhos daquelas disciplinas históricas (como a História da Ciência ou a História da Técnica), que se desdobram numa “história interna”, num segundo momento inseridas, mal e mal, numa “história externa”, isto é, num “contexto” histórico pré-formado, como se não fosse obrigação do historiador precisamente construir o que vem aí chamado de “contexto”. Ann Bermingham⁷⁰ é uma das historiadoras da arte que mais procuraram desautorar esse “rudimentary exercise of placing the work of art in its social context” e, ao invés, propõe que se examine “the power of form to generate meaning...and the relationship of representational practices to social and psychological processes of signification”. Compensa ainda citar outro historiador da arte para demonstrar que tal tendência tem tomado peso. Trata-se de Nicholas Green, que estudou a representação da paisagem na cultura burguesa da França oitocentista, como integrada à produção e circulação de bens de luxo em Paris, e ao mesmo tempo ao espetáculo cultural da metrópole como um modo de vida. Na sua pesquisa, informa ele:

The question is no longer one of analysing an internal field of images in its relation to a set of external determinations — art and society, art and nature — but of grasping the interdependence of cultural practices along with their mutually reinforcing results. The method is intertextual in that it holds on to objects, relations, readers and audiences in process⁷¹.

É nesse rumo que se deve caminhar.

Estas premissas cautelares permitem melhor circunscrever o objeto e enfoques de uma História Visual. Seria lógico supor que a História Visual devesse estudar a cultura visual (ou, ainda melhor, o regime visual) sob a óptica da dinâmica, da transformação da sociedade. O campo de estudos da cultura visual, como se caracterizou acima, pode em muito beneficiar o historiador e enriquecer consideravelmente o conhecimento que ele deve produzir. Entretanto, é preciso municiar-se contra a diversificação e flexibilização indefinida do campo, como já assinalado, até o ponto de estilhamento, pelo foco na heterogeneidade dos suportes de representações visuais (fotografia, artes plásticas, cinema, vídeo e TV, imagem cibernética, caricatura, histórias em quadrinhos, publicidade, pichações, imaginária popular, tatuagem e pintura corporal, cartografia, imagens médicas e científicas em geral, etc.) e as densas tramas de questões tecidas em torno dessas referências.

A solução está em definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa *problemática histórica* proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ela se alimentará. As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter ima-

gens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. Assim, a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os *problemas visuais* que terão de justificar o adjetivo aposto a “História”.

É normal e legítimo que projetos de investigação histórica surjam da descoberta ou reavaliação de fundos documentais ou coleções tipologicamente bem definidas e possam deles partir. No entanto, o próprio projeto de pesquisa deve estabelecer uma relação dialética permanente entre documentos e problemática histórica, mas ao cabo é esta última que deve predominar.

A primeira decorrência desta postura é que trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.

A necessidade imperiosa de situar as imagens, tanto quanto possível, em contextos situacionais não é, por certo, fácil. A mesma dificuldade encontrou a História da Literatura, na translação de História do texto para História da leitura. Mas os caminhos começam a abrir-se quando se *materializa* o docu-

mento, quando nele se reconhece também sua condição de objeto material e não de mero vetor semiótico. O problema agudo que se apresenta aí é a constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar as imagens como objetos materiais, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação. Essa postura, penso, possibilita superar uma sutil inadequação epistemológica muito corrente, nas sugestões de estudo das imagens, seja como documentos, seja como componentes da vida social. A rigor, a distinção entre imagem-signo-documento e imagem-coisa-ingrediente-da-vida-social tem pouca consistência — mas continua a ser repetida, pois chama a atenção, justificadamente, para o caráter discursivo da imagem. Peter Burke, por exemplo, numa obra panorâmica e um tanto descritiva sobre o uso documental de imagens na História, afirma:

(...) it has been argued that ‘photographs are never evidence of history: they are themselves history!’ This is surely too negative a judgement: like other forms of evidence, photographs are both⁷².

Ora, ver com restrições a proposta de desconsiderar as imagens como testemunho histórico, pois elas seriam a própria história, e em lugar de alternativa excludente propor a manutenção de ambas, mascara a necessidade de tomar as coisas visuais antes de mais nada como *coisas*, que podem prestar-se a diversíssimos usos — entre os quais os documentais, conforme as situações e não por essência ou programa original. Também aos objetos visuais não convém a idéia positivista de documento (ainda que de origem): documento é aquilo capaz de fornecer informações a uma questão do observador, qualquer que seja sua natureza tipológica, material ou funcional. É preferível, portanto, considerar a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da coisa, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras. A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.

Não se esqueça, também, que neste rumo é possível ir além da ideologia e do imaginário/mentalidades, que constituem habitualmente os tetos de interpretação histórica da imagem. Não resta dúvida que se tem aqui tarefa indispensável, mas ela não pode apresentar-se como ponto terminal. Considerando-se a ideologia como uma *prática* que se estuda na interação social efetiva, abrem-se novas perspectivas, muito gratificantes. Desfaz-se, ao mesmo tempo, a dimensão abstrata, indiferenciada e inerte — além de excessivamente mental — com que em geral os estudos de ideologia costumam ser conduzidos.

Vale registrar que, além dos exemplos acima mencionados nos campos da História da Arte e da História da Fotografia, esta “objetificação da imagem” começa também a penetrar nas preocupações teórico-metodológicas dos estudos visuais. Michael Emmison e Philip Smith⁷³, ao traçarem linhas de pesquisa social e cultural para a problemática da imagem, incluem objetos tridimensionais e formas vivas, como o corpo, o ambiente construído, etc. — e seus contextos e interações.

Mesmo que a consideração da imagem como artefato esteja longe de caracterizar o tratamento-padrão dado à fotografia, já começam a surgir perspectivas desse tipo. Elizabeth Edwards⁷⁴, por exemplo, não deixou de insistir na necessidade de tratar as fotografias *também* como objetos e não só como puros conteúdos. Isto leva a imagem para o campo dos comportamentos. Com razão reconhece ela questões de alcance histórico em aberto em trabalhos de pesquisadores tão importantes e influentes como Roland Barthes, Victor Burgin ou John Tagg, que pagaram o devido tributo às preocupações semióticas, psicanalíticas ou fenomenológicas, ou então — no caso da crítica marxista — às condições de produção e controle ideológico, mas não deram crédito equivalente à existência material da fotografia — afinal, antes de mais nada, um artefato. No entanto, cumpre reconhecer que tanto Burgin quanto Tagg vêm-se mostrando sensíveis a estas propostas. Numa antologia dedicada precisamente à “New Art History”, o primeiro incluiu, entre as “considerações subversivas” que os filtros teóricos costumam barrar, “os aspectos *performáticos* [itálico do autor] das formações discursivas da história da arte⁷⁵. O segundo propõe que, no campo da história da arte, a questão seja, não “o que se expressa?”, mas “o que se provoca?”⁷⁶. Elizabeth Edwards⁷⁷ mais tarde reitera e aprofunda sua abordagem, demonstrando como é comprometedor falar-se de sentido e discurso quando se ignora a materialidade objetual (“objecthood”) das fotografias.

Finalmente, é preciso introduzir no horizonte da História Visual macroestratégias destinadas a prover as pesquisas monográficas de quadros que permitam a triangulação prevista nas propostas anteriores. Para tanto, se tivesse que ser didático, proporia três focos que estariam a merecer investimento urgentemente e que, por certo, não poderiam ser isolados uns dos outros (as denominações taxonômicas, é claro, poderiam ser aprimoradas):

- a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;
- b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos

objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;

- c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar”.

Estes insumos caracterizadores dos “regimes escópicos” (expressão cunhada por Christian Metz) é que permitiriam, em suma, investigar a *visualidade*, concebida como “a set of discourses and practices constituting distinctive forms of visual experience in historically specific circumstances”⁷⁸.

Em conclusão, reitero não estar propondo uma História alternativa, que substitua as modalidades vigentes, nem mesmo que caminhe paralelamente a elas. Estou propondo que a História vigente, para melhor atender a seus propósitos e responsabilidades, amplie seu horizonte de ação e seu instrumental, deixando de amputar da vida social e das forças de transformação histórica uma faixa relevante de fenômenos (além de insuperável manancial de informações) que é insensato ignorar.

NOTAS

¹FREEDBERG, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

²DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard/Folio, 1992.

³ERICKSON, Carolly. *The medieval vision. Essays in History and perception*. Oxford: Oxford University Press, 1976. WIRTH, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développements, 6^e.-15^e. siècle*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

⁴NELSON, Robert S. ed. *Visuality before and beyond the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; FARAGO, Claire. ed. *Reframing the Renaissance. Visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.

⁵STAFFORD, Barbara Maria. *Good looking. Essays on the virtue of images*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1996.

⁶MICHAUD, Stéphane; MOLLIER, Jean-Yves & SAVY, Nicole. (orgs.). *Usages de l'image au XIXe. siècle*. Paris: Créaphis, 1992, ou CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992.

⁷MICHALSKI, Sergiuz. *Reformation and the visual arts. The protestant image question in Western and Eastern Europe*. London: Routledge, 1993. DILLENBERGER, John. *Images and relics. Theological percepts and visual images in 16th century Europe*. Oxford: Oxford Uni-

versity Press, 1999. GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*. México: FCE, 1994.

⁸HASKELL, Francis. *History and its images. Art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1993.

⁹KLINGENDER, Francis D. *Art and the Industrial Revolution*. St. Albans: Paladin, 1972.

¹⁰BAXANDALL, Michael. *The eye of the Quattrocento. Painting and experience in the 15th century*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

¹¹cf. KEMP, Wolfgang. "The work of art and its beholder. The methodology of the aesthetic reception". In CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (eds.). *The subjects of art history. Historical objects in contemporary perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp.180-196. GAMBONI, Dario. "Histoire de l'art et 'réception': remarques sur l'état d'une problématique". In *Histoire de l'art* (Paris), pp.9-14, oct.1996.

¹²BRYSON, Norman. HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (eds.). *Visual culture. Images and interpretations*. Hanover HN: Wesleyan University Press/The University Press of New England, 1994.

¹³GASKELL, Ivan. *Vermeer's wager. Speculations on art history, theory and art museums*. London: Reaktion Books, 2000.

¹⁴*Idem*, p. 15.

¹⁵MAQUET, Jacques. *The aesthetic experience. An anthropologist looks at the visual arts*. New Haven: Yale University Press, 1986.

¹⁶GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

¹⁷MILLER, Daniel. (ed.). *Material cultures. Why some things matter*. London: UCL Press, 1998.

¹⁸WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: PUF, 1999.

¹⁹Sobre as relações da fotografia com a Antropologia, ver EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, 1992. EDWARDS, Elizabeth, "Antropologia e fotografia". In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Rio de Janeiro), v.2, pp.11-28, 1996. ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia. Olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade/Educ, 2002. PINNEY, Christopher. "A história paralela da antropologia e da fotografia". In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Rio de Janeiro), v.2, pp.29-52, 1996. JEHÉL, Pierre-Jerôme. "Fotografia e antropologia na França no século 19". In *Cadernos de Antropologia e Imagem* (Rio de Janeiro), v.6, n.1, pp.123-127, 1998. Para um histórico da Antropologia Visual, assim como para o tratamento monográfico de alguns de seus principais tópicos, ver BANKS, Marcus & MORPHY, Howard. (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997. GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye. Ways of seeing in modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L. Moreira. (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia,*

iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papyrus, 1998. ECKERT, Cornélia & MONTE-MOR, Patrícia. (orgs.). *Imagem em foco. Novas perspectivas em Antropologia*. Porto Alegre : Editora da Universidade Federal de Porto Alegre, 1999.

²⁰GAUTHIER, Alain. *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*. Paris: PUF, 1996. SAUVAGEOT, Anne. *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris: PUF, 1994.

²¹CHALFEN, Richard. "Photography". In LEVINSON, David & EMBER, Melvin. (eds.). *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Holt, v.3, 1996, pp. 926-31.

²²SORLIN, Pierre. "Enganosas e indispensáveis, as imagens, testemunhas da História". In *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), n.13, 1994, pp. 81-95.

²³KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "A imagem nas ciências sociais do Brasil: um balanço crítico". In *BIB* (São Paulo), n.47, 1999, pp.49-63.

²⁴Para uma avaliação de contribuições recentes, ver WAGNER, Jon. "Contrasting images, complementary trajectories : sociology, visual sociology and visual research". In *Visual Studies* (London), v.17, n.2, 2002, pp. 160-171.

²⁵BECKER, Howard S. "Visual Sociology, documentary photography and photojournalism". In *Visual Studies* (London), v.10, n.1-2, 1996, pp.5-14.

²⁶FYFE, Gordon & LAW, John. (eds.). *Picturing power. Visual depiction and social relations*. London: Routledge, 1988.

²⁷JAY, Martin. "Cultural relativism and the visual turn". In *Journal of visual culture* (London), v. 1, n. 3, 2002, pp. 267-79.

²⁸LEVIN, David Michael. (ed.). *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley: The University of California Press, 1993.

²⁹BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996.

³⁰TAGG, John. "The discontinuous city. Picturing and the discursive field". In BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (eds.). *Visual culture. Images and interpretations*. Hanover: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994, pp.83-104.

³¹DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chantal, 1967.

³²CHAPLIN, Elizabeth, *Sociology and visual representation*. London : Routledge, 1994.

³³"Socioscape" cf. CHANEY, David C. "Contemporary socioscapes. Books on Visual Culture". In *Theory, Culture & Society* (London), v.17, n.6, pp.111-24, 2000.

³⁴BOORSTIN, Daniel J. *The image. A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992. NEIVA, Eduardo. "Imagem, História e Semiótica". In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material* (São Paulo), n.s., n.1, pp.11-29, 59-92 (comentários de debatedores, pp.31-58), 1994. MITCHELL, W.J.T. *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

³⁵Para um estudo de caso, ver MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. In *Tempo* (Niterói), v. 7, n. 14, jan-jun., 2003, pp. 131-151.

³⁶ELKINS, James. *The domain of images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

³⁷SEGALL, Marshall; CAMPBELL, Donald T. & HERSKOVITS, Melville J. *The influence of culture on visual perception*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1966.

³⁸Cf. ELKINS, James. *The object stares back. On the nature of seeing*. New York: Simon & Schuster, 1996.

³⁹LOWE, Donald M. *History of bourgeois perception*. Brighton: The Harvester Press, 1982.

⁴⁰CARDOSO, Ciro F.S. “Iconografia e História”. In *Resgate — Revista interdisciplinar de cultura* (Campinas), v.1, pp.9-17, 1990. GASKELL, Ivan. “História das imagens”. In BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: EDUNESP, 1992, pp. 237-72. CARDOSO, Ciro F.S. & MAUAD, Ana Maria. “História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema”. In CARDOSO, Ciro F.S. & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp.401-18.

⁴¹CASSAGNES, Sophie; DELPORTE, Christian; MIROUX, Georges & TURREL, Denise. *Le commentaire de document iconographique en Histoire*. Paris: Ellipses, 1996.

⁴²*Iconographie et histoire des mentalités*. Paris: CNRS, 1971; *Les historiens et les sources iconographiques* (Table ronde, 1981). Paris: CNRS, 1981; *Image et histoire* (Actes du Colloque Paris-Censier, 1986). Paris: Publisud, 1987.

⁴³LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (Orgs.). *História. Novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 vs., 1976, edição original de 1974.

⁴⁴CORVISIER, A. *Sources et méthodes en histoire sociale*. Paris: SEDES, 1989.

⁴⁵RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Pour une histoire culturelle*. Paris: Seuil, 1997.

⁴⁶PAIVA, Eduardo França, *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

⁴⁷Estando fora de propósito, aqui, cobrir mais equilibradamente a produção brasileira e proceder a uma análise objetiva, preferi apontar tendências, sem identificar nomes e obras, tanto mais que preparo, sobre o tema, trabalho de avaliação historiográfica.

⁴⁸Para algumas destas questões, ver KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁴⁹Para uma bibliografia exaustiva sobre fotografia e História, no Brasil, ver CARVALHO, Vânia Carneiro de. & LIMA, Solange Ferraz de. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material* (São Paulo), ns, v.2, n.2, jan.-dez., pp. 253-300, 1994.

⁵⁰SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó/Florianópolis: Editora Grifos/Letras Contemporâneas, 2000.

⁵¹TAGG, John, *Grounds of dispute. Art History, cultural politics and the discursive field*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 75.

⁵²Para uma compreensão desse “pictorial turn” como ingrediente do pós-modernismo, ver JAMESON, Frederic. “Transformations of the image in post-modernity”. In *The cultural turn. Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. London, Verso, 1998, pp.93-195.

⁵³JAY, Martin. “Vision in context : reflections and refractions”. In BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.). *Vision in context. Historical and contemporary perspectives on sight*. London: Routledge, 1996, pp. 1-14.

⁵⁴*Idem*, p. 1.

⁵⁵BOUGNOUX, Daniel. “Le plaisir économique des images”. In GERVEREAU, Laurent. (org.). *Peut-on apprendre à voir?* Paris: L’Image/École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp.94-101 (p. 98).

⁵⁶BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith. (eds.). *Op. cit.*, 1994.

⁵⁷WALKER, John A. & CHAPLIN, Sarah. *Visual culture : an introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

⁵⁸JENKS, Chris. (ed.). *Visual culture*. London: Routledge, 1995.

⁵⁹MIRZOEFF, Nicholas. (ed.). *Visual culture reader*. London: Routledge, 1998.

⁶⁰MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

⁶¹EVANS, Jessica & HALL, Stuart. (eds.). *Visual culture : the reader*. London: Sage, 1999.

⁶²HEYWOOD, Ian & SANDYWELL, Barry. (eds.). *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. London: Routledge, 1999.

⁶³BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

⁶⁴STURKEN, Marita & CARTWRIGHT. *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

⁶⁵BARNARD, Malcolm. *Op. cit.*, pp. 1-2.

⁶⁶MITCHELL, W.J.T. “Showing seeing: a critique of visual culture”. In *Journal of Visual Studies* (London), v.1, n.2, pp. 165-82, 2002. ELKINS, James. “Preface to the book ‘A skeptical introduction to Visual Culture’”. In *Journal of Visual Culture* (London), v.1, n.1, pp. 93-100, 2002. JAY, Martin. “Cultural relativism and the visual turn”. In *Journal of Visual Culture* (London), v.1, n.3, 2002, pp. 267-79.

⁶⁷No tratamento destas propostas retomei e ampliei o que já constava de um estudo histórico de uma fotografia de Robert Capa (MENESES. *Op. cit.*, 2003).

⁶⁸VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20*, trad. bras. São Paulo: Ática, 1997.

⁶⁹CHARTIER, Roger. *Cultural History. Between practices and representations*. Cambridge: Polity Press, 1988.

⁷⁰BERMINGHAM, Ann. "Redesigning nature: John Constable and the landscape of enclosure". In FRIEDLAND, Roger & BODEN, Deirdre. (eds.). *Space, time and modernity*. Berkeley : University of California Press, 1994, pp.236-256 (p. 236).

⁷¹GREEN, Nicholas. *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in 19th-century France*. Manchester: Manchester University Press, 1990, pp.4-5.

⁷²BURKE, Peter. *Eyewitnessing the uses of images as historical evidence*. London: Reaktion Books, 2001, p. 23.

⁷³EMMISON, Michael & SMITH, Philip. *Researching the visual. Images, objects, contexts and interactions in social and cultural inquiry*. London, Sage, 2000.

⁷⁴EDWARDS, Elizabeth. *Op. cit.*, 1999.

⁷⁵BURGIN, Victor. "Something about photography theory". In REES, A.L. & BORZELLO, F. (eds.). *The New Art History*. London: Camden Press, 1986, pp.41-54, (p. 43).

⁷⁶TAGG, John. "Art history and difference". In REES, A.L. & BORZELLO, F. (eds.) *Op. cit.*, pp.164-171, (p. 168).

⁷⁷EDWARDS, Elizabeth. *Op. cit.*, 2002.

⁷⁸CHANEY. *Op. cit.*, 2000, p.118.