

REVISTA MARACANAN

Dossiê

Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas

Images in history, a balance of concepts and perspectives

Ana Maria Mauad

Universidade Federal Fluminense
anammauad@gmail.com

Resumo: Este artigo avalia o tratamento dado às imagens nos estudos históricos como um problema historiográfico. A abordagem se circunscreve ao âmbito dos estudos desenvolvidos no Brasil, com base em uma genealogia de posições, conceitos e perspectivas que se configuraram em torno da relação imagem e História. A análise articula a renovação historiográfica dos anos 1970-80 à entrada das imagens nos domínios da História; na sequência, estabelece as conexões entre os estudos históricos, a cultura visual e a “virada pictórica” dos anos 1990; para finalmente identificar as posições em tela nos estudos sobre fotografia e história.

Palavras-chave: História; Fotografia; Visualidade; Cultura visual.

Abstract: The article evaluates how historical studies deal with images as a historiographical problem. The approach is circumscribed to the studies developed in Brazil, presenting a genealogy of positions, situations and perspectives concerning the relationship between image and History. The analysis is an articulation of the historiographical renovation from the 1970's and the 1980's to the arising use of images in the domains of History, and aims at establishing connections between historical studies, visual culture and the “pictorial turn” of the 1990's, so as to finally identify the current positions in the studies of photograph and History.

Keywords: History; Photograph; Visuality; Visual culture.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Novembro de 2015

Muitos posts, comentários e imagens vagaram pelas redes virtuais derivados da fotografia de um garotinho sírio morto em uma praia na Turquia. Não é necessário sequer mostrar a imagem para que ela surja em nossa memória visual com todo o seu poder de evocação. O impacto dessa fotografia ao atingir o espaço público visual, como uma bomba de fragmentação, lançou estilhaços em múltiplas direções, entre as quais o reconhecimento da capacidade de certas imagens ganharem vida e se destacarem do fluxo contínuo desse mar de visões que nos envolve a cada dia, todos os dias. Será esse um fenômeno contemporâneo? Ou, justamente, o lastro de passado capaz de impregnar cada imagem que nos faz lembrar de algo já visto, mas não vivenciado por nós?

No presente, uma imagem, com destaque na comunidade de imagens que nos envolve, sintetiza, à maneira dos foto-ícones, expectativas e esperanças de sua própria época, ao mesmo tempo em que nos lança para o mundo das imagens e de suas trajetórias; das economias visuais e modos de produzir o mundo visualmente em diferentes momentos da história humana. Não cabe neste texto me alongar na análise da imagem do menino sírio, com sua capacidade de mobilização de sentimentos e ideias, pois essa ideia já é tomada como uma certeza. Interessa-me, sim, refletir sobre de que maneira chegamos a esse ponto de certeza.

As imagens atuam como mediadores entretempo e fazem diferença quando a experiência passada se torna um objeto de estudo. Cabe identificar em que momento, no campo dos estudos históricos, essa diferença foi considerada um problema historiográfico a ser enfrentado em suas pesquisas. A dimensão dessa operação supera os limites deste artigo, que se limita a um roteiro de análise menos ambicioso em que buscará estabelecer uma genealogia de posições, conceitos e perspectivas na relação entre cultura visual e estudos históricos, sobretudo no Brasil, com ênfase nas imagens fotográficas.

Breve trajetória de uma renovação nos estudos históricos

Uma possível genealogia dos estudos históricos que tomaram a imagem como objeto de estudo é tributária da renovação historiográfica do final dos anos 1970 e início dos 80. Em 1976, dois anos depois da França, lançava-se no Brasil, pela paulista Martins Alves Editora, a coleção em três volumes de *Faire l'histoire: Nouvelles approches*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. No Brasil, a coleção ganhou o nome de História Novas Abordagens, Novos Objetos e Novos Problemas, cada um dos volumes dedicado a uma dimensão dessa proposta renovadora. Nessa obra, o único texto dedicado à imagem, o de Marc Ferro, em que pesa o seu caráter precursor, limitava-se a tratar o filme como uma “contra-análise da sociedade”. Em todo caso, Marc Ferro já iniciaria seu trabalho nesse texto, uma busca de aspectos da sociedade que produziu e recebeu o filme, lançando um olhar histórico sobre a produção cinematográfica.¹

* Pesquisa financiada com bolsa de produtividade CNPq 2015-2019 e Bolsa Cientista do Nosso Estado FAPERJ 2013-2016

¹ Cf. FERRO, Marc, *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

No início dos anos 1980, a editora Brasiliense lançaria a obra *Ideologias e Mentalidades*, do historiador francês Michel Vovelle, volume voltado para o tratamento crítico da, então em moda, história das mentalidades. A obra problematizava a relação entre ideologia e mentalidades, como também avaliava as questões em torno da histórica cultural e da história das atitudes, inventariando propostas e pesquisas nesse campo. Na primeira parte, intitulada “A história das mentalidades na encruzilhada de fontes”, o autor dedicou um item para a análise da relação entre iconografia e história das mentalidades.

Em sintonia com a proposta geral da obra, ou seja, sistematizar estudos de um campo em construção, o item sobre iconografia apoiou-se nos resultados do colóquio “Iconografia e história das mentalidades”, realizado em Aix-en-Provence, em junho de 1978, com a participação de historiadores, historiadores da arte, etnólogos e semiólogos. Nessa ocasião, “o problema discutido foi o uso de fontes diferentes em uma História das mentalidades, na qual a procedência do documento escrito se encontra, senão questionada, pelo menos podada”.² Assim, a limitação das fontes escritas seria superada pelo uso das fontes figurativas, meio pelo qual as representações imaginárias circulariam.

O balanço realizado por Vovelle deixou claro que, naquele momento, o principal ponto de tensão, mas também de possibilidades da descoberta de uma metodologia fundamentada para o tratamento de documentos iconográficos, situava-se na relação entre historiadores e semiólogos. A postura descritiva dos inventários de imagens de um lado e a busca das linguagens que articulariam os sentidos das imagens de outro, fizeram com que o autor afirmasse a necessidade de “perceber que não é suficiente descrever, nem tampouco contar para se chegar a compreender”.³

O caminho da semiologia ou da semiótica compôs a trilha de alguns estudos precursores com imagens no campo dos estudos históricos.⁴ A busca de uma disciplina que instrumentalizasse as possibilidades de interpretar historicamente aspectos da imaginação social e do imaginário, como se fossem mensagens, encontrou na semiótica um ponto de sustentação. No contexto dos anos 1980, a semiótica se apresentou aos estudos de história das mentalidades, ou da própria cultura, de acordo com Vovelle, como uma teoria explicativa, à medida que ensejava uma interpretação crítica e contínua sobre os fenômenos de produção de sentido: “uma vez que as pessoas se comunicam, explicar como e por que o fazem hoje (e também ontem) significa fatalmente determinar a maneira pela qual, e as razões pelas quais o farão amanhã”.⁵

No interior de uma tendência geral à interdisciplinaridade, a aceitação de uma abordagem semiótica por parte do historiador tenderia a ampliar sua capacidade crítica e explicativa dos fenômenos sociais do passado. Por meio da interpretação de mensagens

² VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 65.

³ *Idem*. p. 102.

⁴ CARDOSO, Ciro F. S. *Ensaio racionalistas*. Rio de Janeiro: Campus, 1986. MAUAD, Ana Maria. *Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante, na cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História). UFF, Rio de Janeiro, dez./1990. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/biblio/type/108>>.

⁵ ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. p. 23.

veiculadas nas diversas formas de expressão social, penetrava-se no universo de representações, podendo assim avaliar e desvendar influências, inter-relações e os mecanismos de dominação entre os diversos grupos sociais.

Em particular, no campo da História das Mentalidades, a Semiótica pode se colocar como a disciplina instituída e reclamada por Robert Darnton na seguinte passagem: "Mais do que basearmo-nos na intuição como tentativa de criar um vago clima de opinião, devemos nos unir pelo menos a uma firme disciplina nas ciências sociais e utilizá-la na relação entre a experiência mental e as realidades econômico-sociais".⁶ Em linhas gerais, no final dos anos 1980, os estudos históricos dos fenômenos culturais deveriam estar associados a teorias explicativas do social, que pudessem compreender e explicar o processo social de produção de sentido, considerando as suas especificidades históricas como fenômenos socialmente significativos e temporalmente referenciados.

No entanto, o limiar semiótico delineava-se de forma mais clara, à medida que as pesquisas históricas se aprofundavam no tratamento mais completo da imagem, enfrentando os problemas lançados pela virada pictórica dos anos 1990. A noção de virada pictórica proposta por Willian Mitchell, em *Picture Theory*, trata-se de um claro paralelo feito com a noção virada linguística de Richard Rorty, pois ele defendia que a sociedade deveria ser lida como um texto e os modelos de textualidade seriam uma espécie de língua franca dos estudos sobre artes, mídias e formas culturais. Em resposta ao imperialismo da linguagem, Mitchell propõe que pensemos outra virada de caráter visual, que reconhece, no regime escópico de Martin Jay, as possibilidades para se pensar além das limitações que a textualização atribui ao mundo visível e suas formas de representação não verbais. O que se impõe é justamente a necessidade de pensar o desconforto provocado pelas imagens, cuja caracterização varia da noção de paradigma para a de anomalia. O fundamental em sua argumentação é identificar o papel da historicidade tanto na construção da noção de sujeito-espectador, quanto da existência cultural da imagem.⁷

No Brasil, a virada pictórica pode ser avaliada no campo dos estudos históricos pela produção de dois autores: Ulpiano Bezerra de Menezes⁸ e Paulo Knauss.⁹ O primeiro avalia a forma como a imagem vem sendo trabalhada nas ciências sociais, diferenciando o uso que essas disciplinas fazem da imagem, de acordo com os problemas de cada campo. A principal crítica consiste no fato de que, em quase todas as perspectivas, a imagem só é tratada unilateralmente, quer como signo de algo, quer como evidência de algo que lhe é exterior. Ele não só propõe que a imagem seja analisada como um artefato da cultura visual que possui

⁶ DARTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 38.

⁷ Mitchel, W.J.T. *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares." *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, jul./2003. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "história visual", In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005.

⁹ KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual." *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun./2006. p. 97-115; KNAUSS, Paulo. "Aproximações disciplinares: história, arte e imagem". In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez./2008. p.151-168.

biografia e universos próprios como também atesta que suas práticas culturais sejam relacionadas ao visual, à visão e ao visível.

Já o segundo autor defende que, para serem trabalhadas na história, as imagens não devem ser tratadas como prova de algo que lhes antecede. A existência das imagens, em momentos diferentes da história humana, causa problemas ao historiador, provocando-o a explicar a existência delas por meio do estudo da sociedade que as produziu, consumiu e preservou, como também a abordar os modos de ver e de pensar a imagem. Essa tarefa implica superar a epistemologia da prova, quando o documento se impõe pela objetividade daquilo que apresenta e representa, deixando de lado a sua própria trajetória ao longo do tempo.

Ainda assim, não é demais ressaltar, seguindo a trilha aberta por ambos os autores, que os estudos históricos, ao tomarem a imagem visual como fonte, devem discutir seu estatuto epistemológico. Logo, a noção de fonte histórica há de ser problematizada à luz de uma crítica que a considere como suporte de práticas sociais, superando a visão ingênua de que as fontes contêm o passado, revelando-se ao olhar do presente por sua pura existência. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica,¹⁰ não fala por si só, é necessário que perguntas lhes sejam feitas. Esses questionamentos devem levar em conta a sua natureza de artefato e de objeto da cultura material, associados a uma função social e à sua trajetória pelos tempos sociais.

Nesse sentido, toda fonte é também objeto de estudo na problematização do passado, definindo-se também pela questão proposta para a análise. Tal perspectiva, longe de recuperar um empirismo descritivo das análises iconográficas dos anos 1970, busca dialogar com as questões levantadas pela micro-história. Segundo essa abordagem, o contexto histórico não deve ser concebido como pano de fundo de uma *mise en scène* política ou cultural, completamente dissociada do problema proposto.¹¹ Ao contrário, a elaboração dos quadros de historicidade deve partir da materialidade das experiências sociais, dos seus indícios, vestígios, restos e pistas. Os documentos, dentro dessa perspectiva, devem urdir a trama da experiência passada, elucidando, no presente, sua alteridade. As imagens visuais, como documentos/monumentos,¹² permitem-nos conhecer, por ângulos pouco habituais, a urdidura das relações sociais. No entanto, não basta olhar, é fundamental estranhar.¹³

¹⁰ CERTEAU, Michel. "Operação Histórica", In: LE GOFF, J; NORA, P. *História, novos problemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

¹¹ LEVI, G. "Microhistória". In: BURKE, P. (ed.) *Escrita da História*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

¹² LE GOFF, J. "Documento/Monumento". In: *Memória-História*, Enciclopedia Einaudi, vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995.

¹³ GINSBURG, C. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; *Fios e Rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

História e cultura visual

No mundo acadêmico brasileiro em consonância com a renovação dos estudos históricos, ampliaram-se as possibilidades de divisão da história em campos e canteiros, sem, no entanto, caracterizarem-se como novas propostas disciplinares.¹⁴ A história complementada por cultural, política, visual, oral etc. não abre mão de ser, antes de mais nada, o estudo das sociedades humanas no tempo.¹⁵ A perspectiva holística de uma história social, de corte marxista ou mais culturalista criou raízes profundas no fazer historiográfico brasileiro.

Em um panorama como esse, os estudos sobre cultura visual estiveram, via de regra, associados à perspectiva da história cultural. Assim, a cultura visual nos estudos históricos contemporâneos associa-se a uma dimensão específica dos fenômenos sociais – o visual, por considerarem como fundadora a dimensão de visualidade dos fenômenos sociais. Considera-se tal perspectiva como tributária a um conjunto de reflexões sobre cultura visual, estudos visuais e práticas de ver que passou a integrar o debate sobre história cultural no Brasil desde a virada do milênio.

A incorporação das problemáticas relacionadas àquilo que W.T.J. Mitchell denominou “virada pictórica”¹⁶ associa-se, em grande medida, à tentativa de superar os limites, indicados por Meneses, de a História lidar com as imagens. Entre as insuficiências arroladas pelo autor, incluíam-se:

(...) desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação 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 técnicas 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 teóricos; teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia.¹⁷

Os estudos que se voltaram para enfrentar o uso limitado da imagem como fonte e objeto da História encontraram e ainda encontram uma série de dificuldades, associadas às disputas de campos de conhecimento, bem caracterizadas por Mitchell, no último capítulo da obra *What do Pictures Want*, intitulado “*Showing Seeing*”.¹⁸ A principal disputa identificada pelo autor confronta os campos da História da Arte e da Estética à emergência dos Estudos Visuais, considerados um “complemento perigoso” por compartilharem do mesmo objeto – as imagens, sua história e as formas de percepção. Como complemento, os Estudos Visuais

¹⁴ JULIA, D.; BOUTIER, J. *Passados recompostos: campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

¹⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002

¹⁶ MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The lives and loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

¹⁷ MENESES. 2003. p. 25.

¹⁸ MITCHELL, W. J. T. *Showing Seeing: a critique of visual culture*. In: *What do Pictures Want? The lives and loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 336-356.

seriam uma subdisciplina que se relacionaria especificamente à visualidade, ligando a estética e a história da arte às questões relativas à visão, ao olho – como um órgão de percepção –, aos problemas da luz e dos aparatos visuais. Entretanto, o aspecto “perigoso” dessa complementaridade levaria uma ameaça a ambas as disciplinas indicando a sua incompletude e a necessidade de abri-las para o exterior.

Além disso, no âmbito dos estudos visuais, cabem muito mais questões do que as tratadas pela história da arte e pela estética, entre as quais imagens científicas, filme, televisão e mídia digital, como também questionamentos filosóficos no âmbito da epistemologia da visão, dos estudos semióticos da imagem e dos signos visuais; investigação psicanalítica sobre a virada escópica; estudos fenomenológicos, fisiológicos e cognitivos dos processos visuais; estudos sociológicos sobre espectadores e performances; e antropologia visual¹⁹ Face a amplitude do universo de objetos a serem considerados pelos estudos visuais, Mitchell observa que mais vale orientar a discussão para os problemas impostos pela visualidade que recorrer a molduras disciplinares. Daí preferir a noção de cultura visual à de estudos visuais:

I prefer to let 'visual culture' stand for both the field and its content, and to let the context clarify the meaning. I also prefer 'visual culture' because it is less neutral than 'visual studies', and commits one at the outset to set of hypotheses that need to be tested – for example, that vision simply (as we say) a 'cultural construction', that it is learned and cultivated, not some yet-to-be-determined way with the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen.²⁰

Mitchell expressa-se apoiado em sua experiência como professor e em seus estudos sobre crítica literária, que se estenderam sobre o mundo da imagem; “*attempting to awaken students to the wonders of 'visuality', practices of seeing the world and especially the seeing of other people. My aim in this teaching has been overcome the veil of familiarity and self-evidence that surrounds the experience of seeing, and to turn it into a problem for analysis, a mystery to be unraveled*”.²¹ Essa perspectiva orienta a elaboração de uma concepção dialética de cultura visual, que supera os determinismos cultural e biológico atribuídos aos fenômenos da visão e da visualidade:

It expects that the very notion of vision as a cultural activity necessarily entails an investigation of its non-cultural dimensions, its pervasiveness as a sensory mechanism that operates in animal organisms all the way from the flea to the elephant. This version of visual culture understands itself as the opening dialogue with visual nature. It does not forget Lacan's reminder that 'the eye goes back as far as the species that represent the appearance of life', and the oysters as seeing organisms. It does not content itself the victories over 'natural attitudes' and 'naturalistic fallacies', but regards the seeming naturalness of vision and visual imagery as problems to be explored, rather than a benighted prejudice to be overcome. In short, a dialectical concept of visual culture cannot rest

¹⁹ MITCHELL. 2005. p. 340.

²⁰ *Idem*. p. 339.

²¹ *Idem*. p. 337.

*content with a definition of its object as the 'social construction of the visual', but must insist on exploring the chiasmic reversal of this proposition, the visual construction of the social field. It is not just that we see the way we do because we are social animals, but also that our social arrangements take the forms the do because we are seeing animals.*²²(Grifo do autor)

O impacto das proposições de Mitchell se traduz, no Brasil, em fóruns diferenciados de debates.²³ No âmbito dos estudos históricos, os trabalhos de Knauss investem na sistematização de posições e no tratamento de questões fundamentais para que o encontro com as imagens se confirme na História. Um dos aspectos centrais da reflexão do autor é valorizar a memória da disciplina histórica e reconhecer na própria tradição erudita elementos fundamentais de uma crítica não somente voltada para o tratamento do documento escrito, mas também dos registros visuais. Nesse sentido, Knauss propõe que "há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico. O olhar sobre a história é capaz de deixar isso claro, mesmo que nossa experiência diante do fato artístico nos conduza a valores extemporâneos".²⁴

Observa-se nessa proposição a apresentação de um campo da operação histórica que toma a imagem como objeto, a princípio compartilhado com a história da arte, que apresenta o seu estatuto problematizado pelo autor. A questão se fundamenta ao projetar a imagem no campo dos estudos visuais e da cultura visual, retirando da história da arte o monopólio sobre esse objeto de investigação. O debate intelectual contemporâneo sobre esse tema é delimitado por Knauss segundo duas abordagens.

A primeira é identificada pela linha de interpretação anglo-saxônica. Assim, considera-se a imagem um objeto de um campo disciplinar particular e a cultura visual um conceito central nesse enfoque. A abordagem anglo-saxônica, por sua vez, divide-se em duas perspectivas; uma ampla e outra restrita. A perspectiva ampla defende a historicidade da cultura visual ao questionar a universalidade da experiência visual e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão.²⁵ A perspectiva restrita identifica cultura visual como cultura ocidental e, em alguns autores, a cultura ocidental contemporânea está associada aos processos de globalização. Para Knauss, a primeira abordagem se caracteriza pelo mérito de facilitar o encontro entre imagem e história:

O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte,

²² *Idem.* p.345.

²³ O grupo de trabalho de cultura visual da ANPUH destaca-se como um espaço privilegiado de discussão no campo dos estudos históricos, com encontros regulares do grupo nos congressos nacionais e regionais da ANPUH.

²⁴ KNAUSS. 2006. p. 115.

²⁵ KNAUSS. 2008. p. 155.

redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.²⁶

A abordagem germânica trata a imagem como problema central para definir o campo disciplinar da história da arte como a ciência da imagem. Em linhas gerais, essa abordagem é tributária dos estudos de iconologia, sendo que, no âmbito desse aspecto, Knauss aponta duas posições. A primeira, representada pelo autor alemão Horst Bredekamp, defende a história da arte como história das imagens, tematizando um conjunto significativo de tipos de imagem, o que superava em muito uma perspectiva clássica de arte.²⁷

A segunda posição, apresentada por Knauss para fundamentar a abordagem germânica de uma ciência da imagem, foi a do estudioso alemão Hans Belting:

O que é próprio de sua abordagem da iconologia é deslocamento entre uma história da imagem e uma antropologia da imagem e uma história do olhar. Para Hans Belting, as imagens não se situam nem em paredes, nem em mentes apenas. Para o autor, elas não existem por elas mesmas, pois são, antes de tudo, acontecimento, afirmando-se por meio da transmissão e da percepção. (...) Nesse sentido, o autor defende que um dos desafios de uma nova iconologia necessita estabelecer vínculos entre arte e imagens em geral. O autor acredita que, assim, seria possível dar uma resposta crítica ao presente do consumo massificado de imagens. Ele retoma, assim, nesse artigo, o primeiro ensaio do seu livro *Bild-Anthropologie* (2001), ao configurar o trinômio das relações entre imagem, mídia e corpo.²⁸

Vale ressaltar que ambas as posições que sustentam a abordagem germânica tomam como matriz conceitual o pensamento de Warburg, em que se destacava a preocupação com o estudo alargado dos objetos visuais. Ainda seguindo Knauss, os estudos mais recentes apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg por imagens variadas, sendo sua obra e seu pensamento difundidos pelo trabalho de Fritz Saxl (1890-1948), um de seus mais próximos colaboradores, diretor da biblioteca de Warburg na Alemanha e na Inglaterra, e primeiro diretor do Instituto Warburg, criado em 1933, em Londres.²⁹

Desse debate, gostaria de reter uma posição específica e um conceito-chave para lidar com a aproximação entre artes visuais e história: toda arte é histórica, portanto, toda imagem possui uma historicidade fundamentada em uma prática cultural e social; assim como o conceito de cultura visual compreende a visualidade como fenômeno social. Dessa forma, a visualidade não se fundamenta somente em imagens, é claro, mas também em um conjunto de textos não visuais que apoiam a criação de imagens por sujeitos históricos em um circuito social ampliado.

O foco dos estudos de Knauss recai sobre o debate da imagem artística, em que pesa a extensão dessas afirmações para outras imagens visuais. Essa possibilidade amplia o horizonte de compreensão das imagens na vida social, com seus usos e funções variados, mais ou

²⁶ KNAUSS. 2008. p.160.

²⁷ KNAUSS. 2008. p.156.

²⁸ *Idem*. p.164.

²⁹ *Idem*. p. 166.

menos prosaicos, dependendo dos circuitos sociais nos quais circulem. Lidar com imagens superando a dicotomia entre uma esfera artística e outra social convoca o campo dos estudos históricos a outros desafios. O principal deles, apontado por Meneses, diz respeito aos desdobramentos de se adotar a visualidade como plataforma de observação dos fenômenos sociais.

Em primeiro lugar, trata-se de dotar as imagens de corpos, que participam das relações sociais como práticas materiais;³⁰ em segundo, dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo; e, em terceiro, trabalhar a noção de cultura visual como parte constitutiva da cultura material, devendo ser estudada de acordo com a dimensão física, empírica, sensorial, corporal e social, ou seja, sua produção e reprodução em um meio. Assim, o termo “cultura” pressuporia a mediação de significados e valores. Por fim, em quarto lugar, seria necessário valer-se de todo e qualquer tipo de fonte (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc.) para dar conta da complexidade dos usos e funções da imagem na vida social.³¹

A expressão “história visual”, segundo Meneses, só teria algum sentido se produzida a partir de documento e com o objetivo de examinar a dimensão visual da sociedade: “Visual se refere, nessas condições à sociedade e não as fontes para seu conhecimento – embora seja óbvio que se impões a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são problemas visuais que terão de justificar o adjetivo apostado a História”³². Além disso, complementa o autor, as imagens não têm sentido em si mesmas, pois:

(...) 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 à imagem como enunciado, que só se apreende na fala, na situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.³³

O que está em jogo, mais uma vez, é a superação de epistemologia da prova documental e a visão reducionista do documento histórico como fonte de informação sobre o passado. As imagens devem ser consideradas, na linha de Meneses, parte viva da realidade social, “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”.³⁴

Ao defender a história visual como um dos canteiros da história social, Meneses estabelece três dimensões complementares e organizadoras dos regimes escópicos, que

³⁰MENESES. 2003. p. 16.

³¹ *Idem*. p. 19.

³² *Idem*, p. 20.

³³ *Idem*. p. 25.

³⁴ *Idem*. p. 27.

permitiram estudar a visualidade da mesma maneira que uma experiência social desenvolvida segundo certas condições históricas, a saber:

- 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 e dos 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 modos e modalidades do “olhar”.³⁵

Observa-se, portanto, no ambiente dos estudos históricos, que tanto cultura visual quanto história visual representam perspectivas possíveis de serem operadas nas pesquisas com imagens. Vale ressaltar que ambas as possibilidades reconhecem a superação do estudo das imagens, quer como parte de uma história dos estilos, quer no campo da história das técnicas, maneira pela qual a imagem fotográfica foi, tradicionalmente, abordada pela ótica da História da Fotografia. O tratamento da imagem fotográfica, no campo dos estudos históricos, é a principal preocupação nas pesquisas que venho desenvolvendo desde os anos 1990. A trajetória desses projetos baliza, em grande medida, a consolidação de uma forma de abordar a imagem técnica no âmbito da história social.

Fotografia e cultura visual, na perspectiva da História

A fotografia, segundo Meneses, foi “bafejada” por uma fortuna, por não ter sido hierarquizada por algum tipo de cânone, como, por exemplo, o caso da imagem artística. Traçar a genealogia da fortuna crítica da fotografia se trata de um projeto bastante pretensioso, que não caberia nos limites deste trabalho. Embora a sedução por genealogias e percursos de reflexão represente um perigo para essa análise, não há como evitar um breve panorama da presença da fotografia nos estudos históricos.

Em linhas gerais, identificam-se três formas como a fotografia entra para a História. Em primeiro lugar, a via da História da Fotografia, que investe no inventário de técnicas, tipos de fotografia, temas, agentes, lugares e situações, operando com o tempo passado, no contexto em que a fotografia como objeto cultural se inseriu e foi apropriada pela dinâmica social. Nessa linha de análise, destaca-se a pesquisa precursora de Boris Kossoy, em que se trabalha a fotografia como fonte e objeto da sua própria história, considerando-se os impactos de sua descoberta nas formas de percepção humana. Da descoberta isolada da fotografia no Brasil, pelo francês Hercule Florence, passando pelos estudos da origem e expansão da fotografia no

³⁵ *Idem.* p. 31.

país e chegando-se a uma pesquisa de fôlego sobre os fotógrafos e o ofício da fotografia no Brasil oitocentista, as contribuições de Kossoy são reconhecidas internacionalmente.³⁶

Em segundo lugar, a via da história cultural, em que se tracejam os usos e as funções da imagem fotográfica, aborda seus circuitos sociais de produção, circulação, consumo e agenciamento. Nessa linha de análise, concentra-se o maior volume de trabalhos mapeados em um balanço historiográfico publicado nos Anais do Museu Paulista pelas pesquisadoras Solange Ferraz de Lima, Vânia Carvalho e Maria Cristina Rebelo e Tania Carvalho. Esse material vem sendo atualizado pelo grupo de trabalho composto por pesquisadores do LABHOI-UFF e do Museu Paulista.³⁷ Destaca-se nessa linha o trabalho precursor da antropóloga Mirian Moreira Leite, que se debruça sobre as coleções de fotografias familiares para avaliar as potencialidades do uso da documentação fotográfica na pesquisa em Ciências Humanas.³⁸

Na perspectiva dos usos e das funções da fotografia em circuitos sociais variados, insere-se a abordagem crítica de Annateresa Fabris. Em seus trabalhos, a problemática do passado plasma a experiência fotográfica e as formas como esse dispositivo engendra-se pelo mundo não só das artes visuais mas também da vida social como um todo. A pesquisa conceitual sobre fotografia desenvolvida pela autora estabelece um diálogo instigante com a crítica da fotografia internacional, habilitando uma perspectiva inovadora para o tratamento da imagem fotográfica, sobre os modos de fotografar e se apropriar de fotografias em diferentes culturas visuais.³⁹

Os trabalhos precursores de Leite e Fabris serviram de base para o tratamento consequente da fotografia no âmbito de culturas visuais históricas. No campo dos estudos históricos, os exemplos de pesquisas que se inserem nessa linha de abordagem, marcadamente, renovada pelos contatos com os estudos de artes visuais, de comunicação e da antropologia, compõem uma lista extensa de trabalhos publicados e não publicados. Entre esses estudos se identificam possibilidades de abordagem, como o tratamento fotográfico da escravidão na cultura visual oitocentista;⁴⁰ os circuitos do fotojornalismo e da fotografia documental;⁴¹ as relações corpo, fotografia e moda;⁴² os espaços de sociabilidade fotográfica e

³⁶ KOSSOY, Boris. *Hercule Florence e a descoberta isolada da fotografia*. São Paulo: Edusp, 2006; *Origens e Expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979; *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e o ofício da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: 2002.

³⁷ CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo; RODRIGUES, Tânia Francisco. "Fotografia e História: ensaio bibliográfico", *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v..2, jan/dez 1994. p. 235-300.

³⁸ LEITE, Mirian Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1994.

³⁹ FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

⁴⁰ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo, Brasil segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 2010; BELTRAMIN, Fabiana. *Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* São Paulo: Alameda, 2013; MUAZE, Mariana. A escravidão no Vale do Paraíba vista pelas lentes do fotógrafo Marc Ferrez (1880-1883) . In: CARVALHO, José Murilo; BASTOS, Lúcia (Orgs.). *Dimensões e Fronteiras do Estado Brasileiro no Oitocentos*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2015.

⁴¹ COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012; LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: Fotógrafos e a Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: EDUFF 2013; MONTEIRO, C. El Campo de la Fotografía

a relação com as vanguardas artísticas nos fotoclubes e mundos da arte;⁴³ os usos científicos da fotografia e seus circuitos sociais;⁴⁴ a problematização do olhar estrangeiro no século XX pela descoberta de acervos inéditos de fotógrafos e fotógrafas que atuaram no Brasil⁴⁵ etc.

Essas variadas abordagens inserem-se no campo dos estudos sobre cultura visual, justamente, pelo fato de todas tratarem a fotografia no âmbito das práticas sociais e experiências históricas propriamente visuais. Trata-se, portanto, na linha de Mitchell, da construção histórica do visual e da construção visual da história. Uma história feita com imagens fotográficas, em que se problematiza a fotografia tanto como fonte – suporte de informações e representações do passado – quanto objeto de estudo – as condições de produção, circulação, consumo, apropriação, recepção, arquivamento e agenciamento da fotografia. Concebida como artefato da cultura material e visual, esse material possui uma trajetória. A biografia de uma fotografia percorre situações provocadas por sua existência e ação no mundo social, constituindo-se, portanto, como sujeito, objeto e agente da história.

Essa perspectiva de valorizar a potência de ação das imagens e dotar a fotografia de uma animação liga-se a uma terceira posição no campo da relação história e fotografia. Em sintonia com a abordagem do filósofo alemão Walter Benjamin, essa linha conta com as pesquisas de Mauricio Lissovsky como exemplar. O autor trabalha sob o signo da premissa bejaminiana, em que os historiadores são profetas com os olhos voltados para trás e a fotografia se torna paradigma do acontecimento histórico, “a representação figural da imagem dialética capaz de contrair presente, passado e futuro em um momento singular”.⁴⁶ Desde o início dos anos 1990, Lissovsky buscou refletir acerca das fotografias não apenas como testemunhas de uma época e de uma sensibilidade estética, mas como “pausas do destino”, momentos em que o fluxo temporal suspende-se e se acessa o âmago da experiência histórica, ou seja, nas palavras do autor, “no que ela tem inextricavelmente próprio e pessoal, isto é, como experiência do tempo e de si”.⁴⁷

y las Imágenes del Brasil en los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental, *Arteloge (Online)*, v. 7, 2015. p. 1-15.

⁴² RAINHO, Maria do Carmo. *Moda e Revolução nas páginas do Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2014.

⁴³ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte 1998; BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2013; MENEZES, Lucas Mendes. *Entre apertadores de botão e aficionados – prática fotográfica amadora em Belo Horizonte (1951-1966)*. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013; ETCHEVERRY, Carolina. “Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964).” *Anais do Museu Paulista* (Impresso), v. 18, 2010. p. 207-228.

⁴⁴ MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Imagem, história e ciência. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.* [online]. 2014, vol.9, n.2 [citado 2014-10-14]. p. 283-286. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222014000200002&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1981-8122.

⁴⁵ MAUAD, Ana Maria, *Poses e Flagrantes; ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: Eduff 2008; LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Marcia. *Klagsbrunn Refúgio do Olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn, no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013; LOPES, Marcos F. de Brum. *Mario Baldi: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*. Tese. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

⁴⁶ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: MauadX, 2014. p.7

⁴⁷ *Idem*.

Na perspectiva de uma história fotográfica, em que os historiadores escrevem a história no futuro do pretérito por meio de imagens condensadas de tempos, não há lugar para o télos de uma narrativa progressiva ou redentora. Essa abordagem da história abre espaço para trabalhar tanto a pluralidade dos tempos que se insere na fotografia como a própria fotografia – experiência temporal. Entretanto, esse tempo não é uma categoria abstrata, mas encarnada em objetos da cultura material: cadeira, pose e todos os apetrechos de apoio do fotógrafo oitocentista para que a captura da imagem, na duração necessária, aconteça sem problemas; a posição adequada fotojornalista no momento de espera para capturar a imagem síntese do acontecimento; ou do fotógrafo documentarista que organiza o registro de modo a conformar informações suficientes para que a cena fotografada se perenize, para que o sorriso da criança se identifique no retrato da posteridade familiar, para que o prazer de viver se detenha na superfície fotográfica e nos permita lembrar, estando mesmo sem estar, naquele lugar. Nesse registro de história, espaço e tempo são dimensões da cultura visual material das sociedades humanas.

O trânsito entre as três linhas de abordagem talvez seja a maneira mais adequada de abordar a fotografia no âmbito da cultura visual. Em outras oportunidades, escrevi que fotografia na abordagem histórica, parafraseando o historiador francês Jacques Le Goff, seria tanto imagem/documento quanto imagem/monumento:

No primeiro caso, considera-se a fotografia a marca da materialidade passada, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado, como condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Como documento e monumento, a fotografia informa e também conforma visões de mundo.⁴⁸

A essa afirmação, acrescentaria hoje, à luz das reflexões sobre cultura visual, que o estudo de distintas práticas fotográficas revela experiências históricas igualmente diversas, mas que não existiriam se não fossem fotografadas, aliás, só existem porque foram fotografadas.

A fotografia promove, assim, um vir a ser da história. Portanto, o estudo de sua biografia, incluindo nesse itinerário as condições históricas de sua produção, os percalços de sua circulação, as formas como foi apropriada pelos diferentes circuitos sociais, os endereçamentos a que se destinou, os arquivos que visitou e a situação em que foi encontrada integram parte importante da história da cultura visual das sociedades históricas.

Considerações finais

Recentemente, recebi de uma prima, que mora na Itália, a versão digital de uma montagem de partes de filmes produzidos em uma câmera super-8, entre 1964 e 1968, por

⁴⁸ MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. "História e Fotografia." In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (Orgs.) *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 264.

seu pai. A montagem junta, de forma desconexa e entremeada de vazios, partes de uma viagem de barco da Itália para o Brasil, cenas da família italiana radicada em São Paulo, cenas cotidianas, como crianças almoçando, meninas brincando de bonecas e passeios pelo Rio de Janeiro. Na parte referente ao Rio, eu me identifico junto com minhas irmãs e, pela idade de cada uma, pude datar o registro. O encontro com a menina que fui, sem dúvida, foi emocionante.

Entretanto, as cenas filmadas me provocaram reflexões por outros caminhos além do estritamente pessoal. Em um primeiro momento, destacaram-se o contraste das imagens filmadas, permeadas por certa inocência comum à forma de filmar nos primeiros cinemas do início do século XX, e o momento em que essas cenas foram registradas, exatamente, nos anos de endurecimento da ditadura militar no Brasil. O universo de imagens técnicas, fixas e em movimento, que definem esse período visualmente, longe de ser marcado pela alegria de crianças sorrindo, caracteriza-se pelas cenas das passeatas estudantis, pelos protestos e pela repressão militar.

Essa primeira provocação me leva justamente para as dimensões políticas da cultura visual, porque mesmo artefatos materiais servem a encomias visuais diversas. A imagem pública volta-se ao compromisso político pelo registro dos fatos e acontecimentos coletivos, de forma mais ou menos engajada; enquanto as imagens da intimidade familiar circunscrevem somente as vivências para a construção da memória familiar da burguesia carioca residente da zona sul, que votava na UDN ou no PSD.

Outra provocação das imagens da montagem se refere à experiência do sujeito de se tornar imagem e as dimensões históricas que essa experiência enseja. Ao contrário de certas fotografias que eu me lembrava claramente do momento em que foram tomadas, não tenho lembrança alguma da situação em que as cenas em super-8 foram filmadas. Talvez pela diferença entre a mise-en-scène de certos registros fotográficos familiares, que nos obrigam a determo-nos em uma pose, e os registros fílmicos, que pedem para que todos se movimentem, evitem a pose e naturalizem a tomada. A experiência em se tornar imagem fotográfica implica um corte em uma tomada de posição, na suspensão do fluxo temporal para que se condense “tudo ao mesmo tempo agora” na superfície fotográfica (o que vale ainda para a era digital). Tal experiência marca indelevelmente o sujeito fotográfico – fotógrafo e fotografado.

A participação em um registro fílmico, principalmente naquilo que hoje se identifica como cinema de arquivo, desperta outras sensações em relação ao se tornar imagem em movimento. A sensação de continuidade, a necessidade do movimento, os recursos narrativos operados na tomada fílmica provocam uma experiência diversa da fotográfica, pois se confunde e se mimetiza com o fluxo da vida.

As duas formas de se tornar imagens fazem parte de uma cultura visual que se formula em meados do século XIX e se prolonga, em linhas gerais, até os dias de hoje. A era digital importou da analógica as suas mise-en-scènes. Embora os novos suportes de endereçamento e visualização engendrem novas formas de recepção, ainda somos imagens que se animam ao

olhar. As implicações históricas da experiência de se tornar imagem foram trabalhadas nos estudos sobre individualidade e retrato oitocentista, como também pela crítica ao culto das celebridades, entre outras situações.

Entretanto, o que me provoca, ainda, em relação a esse tipo de experiência diz respeito, precisamente, à fotografia que abriu este artigo. Em certos casos, a imagem decalca de tal maneira no seu referente que não temos mais condições de discernir o corpo de sua imagem. As próprias imagens são intermediais, pois, seguindo Belting, continuam transitando por meios históricos e inventados para elas: "As imagens são nômades de meios, desmontam seu acampamento em cada novo meio em que se estabelece na história das imagens, antes de mudar-se ao meio seguinte. Seria um erro confundir as imagens com os meios. Os próprios meios são um arquivo de imagens mortas, que somente animamos com o nosso olhar".⁴⁹

Ana Maria Mauad: Professora titular do departamento de História da UFF, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, bolsista de produtividade do CNPq e Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2013-2016) e atualmente coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da UFF. Este texto foi produzido no âmbito do projeto de pesquisa Fotografia Pública: usos, funções e circuitos sociais no Brasil, séculos XIX e XX.

⁴⁹ BELTING, H. *Antropologia de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2009. p. 265.