

**Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual<sup>1</sup>****Charles MONTEIRO\***

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas notas bibliográficas sobre a pesquisa com fontes visuais, na perspectiva da Cultura Visual no contexto historiográfico atual. Trata-se de um campo de reflexões complexo, com fronteiras tênues e em pleno estado de constituição no Brasil.

**Palavras-chave:** Cultura Visual. Estudos Visuais. Imagem.

**Thinking about History, Image and Visual Culture**

**Abstract:** The purpose of this article is to present some bibliographical notes on research into visual sources from the perspective of Visual Culture in the current historiographical context. This is a complex field, with blurred boundaries and is in the process of creation in Brazil.

**Keywords:** Visual Culture. Visual Studies. Image.

O lugar de onde falo é o do historiador da sociedade e da cultura que, por intermédio de suas pesquisas sobre história e fotografia, procura situar sua investigação no seio de um debate mais amplo em curso no campo das Ciências Humanas e Sociais. A proposta deste artigo é convidar à reflexão e pautar alguns tópicos para o debate sobre história e cultura visual.

O trabalho com e sobre imagens é um grande desafio para os profissionais treinados em interpretar documentos e narrativas escritas, pois os processos de produção das imagens, os circuitos de circulação, as instâncias de legitimação e as suas formas de consumo não lhes são totalmente familiares.

A história ingressa nesse debate no momento em que já existe em outras áreas do conhecimento um conjunto de obras escritas e de espaços institucionalizados de discussão sobre Cultura Visual, especialmente, no mundo acadêmico anglo-saxônico (Estados Unidos, Grã-Bretanha e Canadá), na Europa (Portugal, Espanha, França) e, mesmo, no Brasil em Programas de Pós-Graduação em Cultura Visual e Artes Visuais, nas disciplinas de

---

\* Doutor em História Social - Programa de Pós-Graduação em História - PUC-RS – Av. Ipiranga, 6681, Prédio 3, sl. 303, CEP. 90619-900, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: [monteiro@pucrs.br](mailto:monteiro@pucrs.br)

Antropologia Visual e de Sociologia Visual, bem como em grupos de trabalho, laboratórios e revistas consagradas ao tema (ex.: *Visualidades/UFG*, *Revista Cultura Visual/UFBA*).

## A IMAGEM

As imagens acompanham o processo de hominização e de socialização do homem desde a Pré-história. Antes de apreender e de interpretar o mundo por meio de códigos escritos, o homem desenha, pinta e educa o olhar através de imagens. Nas sociedades atuais, as imagens perpassam a vida cotidiana de indivíduos e de organizações sociais, interferindo nas relações entre os homens com o visível e o invisível.

Em *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente* (1993), Régis Debray discute a função social das imagens. Para o autor, as diferentes formas de relação dos homens com as imagens podem ser divididas em três mídiasferas: *logosfera*, *grafosfera* e *videosfera*. Cada uma delas “descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão, e, portanto, um certo horizonte de perspectiva do olhar” (DEBRAY, 1993, p. 206).

Etimologicamente, o termo imagem está relacionado a ídolo que vem de “*eidolon*, que significa fantasma dos mortos, espectro, e, somente em seguida, imagem, retrato” (DEBRAY, 1993, p. 24). A *logosfera* caracteriza-se por um olhar mágico, pois a imagem arcaica tinha uma função mágica, que permitia ao homem representar o irrepresentável, o inexplicável e immortalizar o morto por meio de seu duplo. Na Antiguidade, a confecção de máscaras mortuárias e a produção de lápides para as sepulturas apontavam para a relação entre imagem e morte. A produção deste duplo também estava ligada à necessidade de preservar a memória do morto. A imagem seria o duplo, a sombra, que representaria o triunfo da vida sobre a morte.

A representação por intermédio da imagem era um privilégio social e, também, um perigo público, que deveria ser politicamente controlado. Nem todos deveriam merecer o direito à representação. Os poderes não estavam nas imagens, mas nos usos sociais que se faziam delas.

Segundo Debray (1993, p.15), as imagens são “potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade – aura, prestígio ou irradiação – muda com o tempo”. Os usos políticos da imagem também são claros desde a Pré-história, pois de seu controle dependia a legitimidade do exercício do poder.

Para Maria Lúcia Kern (2005, p. 8), desde o princípio, a imagem esteve relacionada à representação e à imitação do real. A noção de mímese, como cópia do real por meio da semelhança, e a representação, visando tornar presente uma ausência e conferir-lhe significados sociais precisos e controlados. Uma troca simbólica e um simulacro fabricado

para enfrentar a destruição provocada pela passagem do tempo, agenciar a memória, manter a coesão social e, também, exercer o controle político. Funções sociais que não abolem a dimensão artística do ato de criação da imagem no tempo pelos artistas.

A passagem para uma nova *midiasfera* teria ocorrido entre os séculos XV e XVIII, pelo maior conhecimento e controle do homem sobre o mundo circundante, por inetrmediado de meios técnicos que lhe permitiram afrontar o “pânico” diante da morte, modelar os materiais do mundo e dominar os procedimentos da figuração. O que teria promovido a passagem da produção, da contemplação do idolo religioso e da imagem mágica para a imagem de arte (DEBRAY, 1993, p. 36).

A *grafosfera* inaugura a era da arte, do olhar estético, da representação, da passagem do divino para a história e a tomada da natureza como referente para a produção de imagens.

No século XIX, no contexto da *grafosfera*, ocorre a invenção da fotografia. Antes dela, já existiam outras técnicas de reprodução da imagem, como a gravura e a litografia, mas foi como o daguerreótipo que se inicia a mecanização da imagem e uma longa fase de transição das artes plásticas para as indústrias visuais.

A fotografia suportará por longo tempo um estatuto ambivalente entre registro científico e nova forma de arte. A fotografia criou uma relação totalmente nova e moderna com a experiência do tempo. No momento preciso do tempo no qual o fotógrafo abre/aciona o obturador, expõe a chapa/película e torna a fechá-lo, ele capta um momento de tempo que é simultaneamente passado, mas é também o momento mais próximo que existe para o conhecimento do presente. Segundo Nicholas Mirzoeff (1999, p. 69), a experiência da modernidade está contida nesse paradoxo.

Essa nova experiência de temporalidade estava relacionada com a destruição do velho mundo e sua substituição por um novo, com a estandarização das zonas de tempo (criada pelo estabelecimento do horário nacional), com a destruição das velhas cidades para o nascimento das metrópoles modernas (ex.: as reformas urbanas do Barão Georges-Eugène Haussmann, em Paris, nos anos 1853-1870), e com a relação dos países europeus com suas colônias (cujos indígenas eram considerados fósseis vivos a serem estudados pelas sociedades científicas europeias).

Para Mirzoeff, se a cultura visual é o produto do encontro entre modernidade e vida cotidiana, a fotografia é o exemplo clássico desse processo, pois “a invenção da fotografia encontra-se na culminância de décadas de experimentação com mídias visuais em um esforço de encontrar meios mais rápidos e mais exatos de representação do que os oferecidos pelas artes visuais tradicionais” (1999, p.65).

A fotografia permitiu uma democratização da imagem, pela rapidez e pelo baixo custo de produção, tornando-se acessível às camadas populares e permitindo-lhes, pela primeira vez, ter sua imagem registrada para a posteridade.

A partir da metade do século XIX, a fotografia exigiu o seu lugar no mundo das imagens e, em especial, da arte, que viria a se alterar de forma radical no contexto da Revolução Técnico-Científica. Por um lado, a fotografia respondeu a uma demanda crescente de imagens e de autorepresentação da burguesia em ascensão, oferecendo uma forma mais rápida e considerada mais fiel de fabricar imagens. De outro lado, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e de disciplinar um contingente crescente e diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, mediante processos de identificação fotográfica. Em 1870, Alphonse Bertillon inventou a antropometria judiciária e cria o gabinete de identificação criminal de Paris lançando mão da fotografia para fichar e identificar as “classes perigosas” (TAGG, 2005, p. 89-133). Em 1878, Jean Martin Charcot criou o serviço fotográfico do Hospital Salpêtrière para observar as diferentes fases da histeria em mulheres internadas.

Assim como a divisão social por andar dos edifícios de apartamentos parisienses, a fotografia investiria-se de uma forma diferente em cada nível da pirâmide social. A divisão social e profissional dos fotógrafos também corresponderia à demanda de diferentes públicos consumidores de imagens: o fotógrafo comum (trabalhador, artesão), o artista-fotógrafo (buguês), o aficionado (burguês ou aristocrata) e o fotógrafo-savant (reivindicando o estatuto de artista) (MIRZOEFF, 1999; FABRIS, 1997).

O debate sobre o estatuto artístico da fotografia, do qual participaram nomes importantes da crítica de arte da época, como Charles Baudelaire (1821-1867) e John Ruskin (1819-1900), foi um dos sintomas das mudanças que estavam se processando no campo artístico, na crítica e na história da arte. Segundo Kern (2010, p. 14):

Baudelaire considera a fotografia como mera técnica, e aceita a propaganda da época de que seus produtos eram reais e exatos (Ruskin, por outro lado, ele próprio fotógrafo amador, reconheceu com muito mais facilidade as limitações técnicas da fotografia da época). Assim sendo, reivindica que ela seja “servidora das ciências e das artes”, como a imprensa, e que cumpra seu destino de auxiliar na conservação do patrimônio cultural e da memória. A fotografia, portanto, reforça para Baudelaire a ameaça de uma paisagem apenas “vista” e não, de fato, imaginada, criada, sentida.

No século XX, a partir dos anos 1970, com a massificação da televisão em cores, do videocassete e dos computadores, teria se iniciado a *videosfera*, a era do visual. Para Debray (1993, p. 294), o regime visual começa onde termina o cinema, e é marcado pela

passagem da película química para a fita magnética. A era visual é caracterizada pela simulação, pelo performático, pela informação e por um olhar econômico.

A imagem deixa de ser vista e passa a ser visualizada, tendo sua lógica atrelada aos mecanismos dos mídias, dos museus e do mercado (publicidade). Em relação à temporalidade, Debray assinala que, o ídolo (a imagem mágica) visava mediar a relação do indivíduo com a eternidade e tornar-se objeto de culto; a representação (a imagem artística) ganhar a eternidade e ser objeto de contemplação; e o visual (a imagem visualizada) tornar-se um acontecimento e um objeto que suscita espanto ou distração (1993, p. 208). Daí as três temporalidades internas de sua fabricação: a repetição (por intermédio do cânon ou do arquétipo); a tradição (por intermédio do modelo e do ensino); a inovação (por intermédio da ruptura e do escândalo) (1993, p. 209).

## **A HISTÓRIA**

A tradição historiográfica erudita que se desenvolveu a partir do Renascimento tinha dois pilares de legitimação: o documento escrito com caráter de prova e a crítica textual como método. Porém, nos séculos XV e XVI, os eruditos chamados de antiquários realizaram também um amplo inventário de imagens e de objetos para o estudo da Antiguidade, promovendo a sistematização de procedimentos de identificação e a caracterização de fontes imagéticas (KNAUSS, 2006, p. 101). No entanto, os antiquários foram derrotados e os modernos relegaram a interpretação das imagens a um plano secundário no estudo de períodos mais recuados, nos quais não se podia contar com textos escritos.

No século XIX, a História deslocou-se do campo literário para o campo das Ciências Humanas. A sociedade ocidental constituiu a esfera pública e promoveu o debate político por meio de narrativas textuais, que circulavam nos jornais, em revistas e em obras literárias. No entanto, a segunda metade do século XIX, para além da produção historiográfica, da publicação de romances históricos, de coleções documentais e da organização de arquivos, também foi marcada pelos investimentos públicos na produção de pinturas históricas, na construção de monumentos públicos, na organização de missões fotográficas e na criação de museus, em um grande esforço de legitimação política das histórias nacionais na esfera visual.

Segundo Francis Haskell, no livro *History and its images. Art and the Interpretation of the Past* (1993), ao longo da história da disciplina, os historiadores manifestaram três atitudes diante das imagens: Alguns historiadores procuraram nas imagens a representação mais ou menos fiel da realidade: dos governantes, das guerras, das técnicas agrícolas, dos interiores domésticos e do cotidiano. Nessa postura, ignoravam as próprias imagens, seu

processo de factura e as complexas formas de representação empregadas pelos artistas na produção das obras.

Para outros, a arte seria o testemunho do espírito do tempo, relacionados aos estilos correntes da história da arte: românico, gótico, renascentistas, flamengo, barroco, romântico, etc. Os historiadores olhavam para as obras, mas não se preocupavam com a interpretação das imagens, colocando-as em segundo plano perante os textos escritos.

No início do século XX, a Escola dos Annales criticou a concepção de documento da Escola Metódica e procurou ampliar o rol de fontes históricas, incluindo nele as imagens. A Escola dos Annales utilizou as imagens na busca de informações sobre a sociedade rural francesa e de outras práticas sociais cotidianas (vida privada, leitura, infância etc.). Porém, o uso que se fez dessas imagens no processo de interpretação da história era ainda muito limitado e, em alguns casos, mais uma vez, carecia de um diálogo com as questões postas pelo campo da História da Arte. Os historiadores que mais se aventuraram na interpretação das imagens foram aqueles que investigavam a Antiguidade e o Medievo.

Jean Claude Schmitt, na introdução do livro *O corpo das imagens* (2007), observa que ao longo da história da disciplina teria ocorrido um grande desencontro entre a História (social, política e mesmo cultural) e a História da Arte.

No entanto, uma mudança de postura ocorre nos anos 1970, tanto pelo impacto crescente da televisão, do videocassete, do cinema, da fotografia, da publicidade e de novas práticas artísticas híbridas (videoinstalações, performances, etc.) na vida cotidiana, quanto pelas rupturas epistemológicas no campo das Ciências Sociais.

Nesse contexto, surgiram os Estudos Visuais, tributários de um movimento mais amplo de renovação do campo das Ciências Sociais, na esteira dos chamados estudos culturais, pós-estruturalistas, pós-coloniais, de gênero e sobre etnicidade, que colocaram em pauta temas transversais aos estudos sobre literatura, cinema, artes visuais e meios de comunicação.

## **A CULTURA VISUAL**

Segundo Margaret Dikovitskaya, na obra *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn* (2005), a primeira vez que o termo “cultura visual” aparece no título de um livro, o tema da investigação não era a arte ocidental e, tampouco a arte com “A” maiúsculo. O livro de Caleb Gattegno, de 1969, chamava-se *Towards a Visual Culture: Educating through Television* e abordava as limitações da fala diante do poder da visão. Nele, Gattegno afirmava que a televisão poderia ter um papel importante na educação se os educadores soubessem lançar mão de suas possibilidades.

Já o livro *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries* (1986), editado por Alphons Silbermann e H. D. Dyroff, procurava traçar um panorama comparativo entre temas, estilos e enredos das histórias em quadrinhos em diversos países. Observe-se que os temas destes livros vão ao encontro da definição de cultura visual posteriormente proposta por Nicholas Mirzoeff no livro *An Introduction to Visual Culture* (1999), sobre o impacto das imagens na vida cotidiana contemporânea.

O campo da História da Arte também respondeu aos novos questionamentos sobre a interpretação da imagem. A publicação em 1972, por Michael Baxandall, do livro *Painting and experience in Fifteenth Century Italy*, propunha a noção de “olhar de época” relacionando a produção da arte com a história social. O conceito de “olhar de época” de Baxandall identificava modos de percepção cognitiva, hábitos visuais e a forma como estes estavam relacionados aos estilos pictóricos dos pintores.

Em 1983, Svetlana Alpers, uma historiadora da arte por formação, foi uma das primeiras a utilizar o termo cultura visual no livro *A arte de descrever (The Art of describing)* (1999), abordando as noções de visão, de dispositivos e de habilidades visuais como recursos culturais relacionados à produção e à observação da pintura holandesa. Nessa obra, Alpers utiliza um conceito de cultura visual de Baxandall, porém numa perspectiva distinta, pois defende que existiria uma diferença de base entre texto e imagem, entre a cultura textual e a cultura visual (BAXANDALL, 1996, p. 44).

Nos Estados Unidos, nos anos 1980, as pesquisas se organizaram ao redor de um novo campo de pesquisas interdisciplinar, chamado de Estudos Visuais, reunindo pesquisadores de distintos departamentos. Em 1989, foi criado o Programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, reunindo profissionais das áreas de História da Arte e de Literatura Comparada. Em 1998, foi criado o Programa de Estudos Visuais da Universidade da Califórnia (Irvine) com pesquisadores das áreas de História da Arte e do Cinema.

A revista norte-americana *October*, em 1996, dedicou um número especial aos resultados de uma enquete realizada com os mais importantes pesquisadores deste novo campo de investigação, por intermédio de um questionário com quatro questões amplas, cujo objetivo era o de discutir o conceito de ‘cultura visual’ e se existiriam características específicas desse novo campo de pesquisa em formação em relação ao tradicional campo da história da arte. Entre os pesquisadores que responderam ao “*visual culture questionnaire*” estavam: Svetlana Alpers; Emily Apter; Carol Armstrong; Susan Buck-Morss; Tom Conley; Jonathan Crary; Thomas Crow; Tom Gunning; Michael Ann Holly; Martin Jay; Thomas Dacosta Kaufmann; Silvia Kolbowski; Sylvia Lavin; Stephen Melville; Helen Molesworth; Keith Moxey; D. N. Rodowick; Geoff Waite; Christopher Woo (BAXANDALL, 1996, p. 25-70).

As pesquisas em andamento apresentavam uma clara perspectiva multidisciplinar e procuravam problematizar a centralidade das imagens e a importância do olhar na sociedade ocidental contemporânea. Alguns autores chegavam mesmo a diagnosticar que as sociedades ocidentais estariam vivendo um *visual turn*, em razão da centralidade do visual e da visualização no contexto atual, marcado pela utilização massiva de imagens digitais e virtuais na televisão, na internet, em games, em celulares, em filmes etc.

A cultura seria o traço definidor desses estudos, referindo-se a valores e a identidades construídas e comunicadas pela cultura via mediação visual, bem como aos mecanismos de inclusão e de exclusão social nos processos de elaboração de identidades. Ao responder o questionário, Martin Jay observava a dificuldade de definir o conceito de cultura, uma das três palavras mais complicadas na língua inglesa. Porém, apontava também o caráter democratizante dos estudos sobre cultura visual, no sentido que englobam todos os tipos de imagens e quebram as velhas hierarquias presentes na história da arte. A ampla e remarcada crise das instituições de arte, afetando desde os objetos de arte até os museus, permitia pensar que as pressões para dissolver o campo da história da arte em cultural visual foram tanto externas quanto internas ao campo da arte (BAXANDALL, 1996, p. 44). Segundo Rosana Monteiro (2008, p. 131),

[...] o projeto interdisciplinar da cultura visual não estava mais organizado sobre o modelo da história assim como acontecera com a história da arte, da arquitetura e a teoria do filme, mais sim sobre o modelo da antropologia. A essa mudança Evans e Hall chamaram de dupla troca: da arte para a cultura visual e da história para a cultura. Nesse contexto, a arte deixa de ter um estatuto privilegiado em relação a outras práticas de significação e de produção de discursos.

Para Mitchell (2002, p. 166), o importante é compreender a visão como prática social, como algo construído socialmente e localizado culturalmente, liberto de sua dimensão mimética e submetida à interpretação. Mirzoeff (1999) enfatiza que a tônica das pesquisas deslocou-se dos produtores das imagens – dos artistas e das instituições – para os processos de apropriação e de uso das imagens na sociedade contemporânea. O que distingue os estudos sobre cultura visual da tradição de investigação sociológica da cultura de massas ou da indústria cultural.

Segundo Raimundo Martins, em *Por que e como falamos em cultura visual?* (2006), a cultura visual é um campo emergente, transdisciplinar e transmetodológico, que discute a arte e a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas buscando compreender o papel da imagem na vida da cultura. Para o autor:

A interpretação crítica se fundamenta em teorias contemporâneas que abrem espaço para pensar arte e imagem como parte e práxis de uma comunidade interpretativa, de uma cultura visual. Fundamenta-se também no princípio de que arte e imagens nos interpelam e nos formam, os significados mudam, mas ao mesmo tempo revelam uma dimensão do nosso pensamento coletivo e de nossas projeções, imaginárias ou sociais. Como concepção pedagógica, a interpretação crítica é uma abordagem transdisciplinar ou multidisciplinar que trata arte e imagem como narrativas socioculturais no contexto de diversas práticas sociais. (MARTINS, 2006, p. 76).

Para Fernando Hernandez, em *Catadores da Cultura Visual* (2007, p. 27), a cultura visual procura pensar a relevância que as representações visuais e as práticas culturais têm dado ao olhar, em termos de construção de sentido e de subjetividades no mundo contemporâneo. Segundo ele:

Os Estudos da Cultura Visual (ECV) constituem um campo teórico e metodológico que responde a um debate iniciado nos anos 70 e que reclama uma aproximação das práticas da visão, dos meios e das representações visuais a partir de uma perspectiva cultural. Este debate não responde a problemática de uma única disciplina, mas a uma conjuntura intelectual na qual, pela influência das propostas pós-estruturalistas, se revisa a epistemologia e metodologia de várias disciplinas dando lugar a um novo campo de conhecimento, híbrido, polimorfo e a-disciplinar.

Segundo Paulo Knauss (2006, p. 108-110), existiriam duas grandes perspectivas de estudo da cultura visual: uma mais restrita, que deveria tratar da experiência visual da sociedade ocidental na atualidade (marcada pela imagem digital e virtual); e outra mais abrangente, que permitiria pensar as diferentes experiências visuais ao longo da história em diferentes épocas e sociedades. A história poderia vincular-se a esta segunda perspectiva, problematizando os olhares, os dispositivos e os modos de ver próprios de cada época.

Por outro lado, os historiadores da arte apontam que os estudos recentes de cultura visual no meio acadêmico anglo-saxão não representam uma novidade, pois Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968) já teriam demonstrado em suas pesquisas interesse pelo estudo de vários tipos de imagens, especialmente pela fotografia e pelo cinema (KNAUSS, 2008, p. 163).

Hans Belting (2004) defende a constituição de uma nova iconologia, que seria uma ciência da imagem, ponto de encontro entre uma história da imagem, uma antropologia da imagem e uma história do olhar. Pois, segundo ele, as imagens não se situam nas paredes e nem apenas na mente do observador, elas não existem por si mesmas, elas são um acontecimento, que se afirma por meio de sua transmissão e sua recepção.

Belting (2004) procura esclarecer sua concepção de uma Antropologia das imagens que se baseia na relação de três termos no seguinte tripé conceitual: imagem (material e

imaterial) – meio (ou dispositivo visual) – corpo observador. Propõe definir o meio como um material, um suporte técnico por meio do qual uma imagem se materializa e é transmitida. A mídia pode ser uma pintura, uma escultura, uma fotografia, o cinema, a televisão, a internet, o celular, etc. Quanto às imagens, elas são como nômades “que move em vez de um meio para outro” (2004, p. 15), ou mesmo “que se detém provisoriamente em cada novo meio antes de ser estabelecido no seguinte” (2004, p. 273). Mas, se materializar em um meio não é suficiente para fazer imagens obterem visibilidade. Para que isso ocorra, elas devem ser percebidas como imagens por um ser humano que, por “um ato de animação” (2004, p. 43), as desvincule de seu meio de sustentação, transpondo-as para a imaginação e, finalmente, dando-lhes um sentido. Este modo específico de percepção é uma ação simbólica que se apresenta de forma diferente segundo a cultura a que pertence o indivíduo que olha. Portanto, para compreendê-las, é necessário investigar as estruturas “simbólicas através das quais percebemos (imagens) e as identificamos como tais” (2004, p. 45).

No âmbito mais particular da História e, especialmente, no contexto brasileiro de pesquisas, Ulpiano Bezerra de Meneses introduziu o debate sobre Estudos Visuais em um artigo seminal publicado na *Revista Brasileira de História* da ANPUH (2003, p. 11-36) intitulado “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. Nesse artigo, Meneses traça um panorama das pesquisas com fontes visuais no campo das Ciências Sociais e oferece “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” (2003, p. 11).

O tema seria retomado e aprofundado no texto *Rumo a uma ‘História Visual’* publicado no livro *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais* (2005), organizado por José de Sousa Martins, Sylvia Caiub Novaes e Cornélia Eckert. Neste texto, Meneses propõe que o estudo desse campo se realize com base em uma reflexão que relacione três domínios complementares: o visual, o visível e a visão (MENESES, 2005, p. 33-56). O domínio do *visual* compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever a *iconosfera*, isso é, “o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (MENESES, 2005, p. 35).

Para Meneses, o domínio do *visível* e o do *invisível* situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não dar-se a ver, da visibilidade e da invisibilidade (MENESES, 2005, p. 36). Nessa dimensão, Ulpiano faz referência tanto aos dispositivos visuais (câmera de vigilância, imagens de satélites, fotos de identificação) de controle disciplinar da sociedade contemporânea, quanto aos grupos sociais e indivíduos

que não são representados nas imagens (estão extraquadro), que são deixados no terreno da invisibilidade social (camadas populares, desviantes, etc). A luta política pelo reconhecimento dos direitos sociais e civis dos afro-americanos foi acompanhada por uma luta pela visibilidade, para que atores e atrizes negras também aparecessem em propagandas e filmes estadunidenses, fornecendo outros modelos de construção de identidade e imaginários sociais para crianças e jovens negros.

Já a *visão* compreenderia “os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” de uma época (MENESES, 2005, p. 38). Nessa dimensão, o autor propõe uma espécie de síntese que engloba os outros dois domínios no processo de compreensão dos modos de ver de uma sociedade no tempo. Os instrumentos e as técnicas são dispositivos sociais que configuram um “olhar de época”, propõem uma compreensão do mundo, dos grupos sociais, dos gêneros e de suas relações no tempo.

Na metade do século XIX, a fotografia modifica a forma de representação do indivíduo (do burguês, do artista, do homem de ciências, do político, do comerciante, do industrial, etc.), valorizando a sua posição e os seus atributos sociais no contexto de uma nova economia industrial e de uma sociedade de massas. A máquina congela e monumentaliza o indivíduo numa pose (que é uma forma de disciplinar o corpo) para a eternidade. Jonathan Crary, em *Técnicas do observador* (2012), vai problematizar as novas práticas da visão no século XIX, que antecipam e culminam com o invento da fotografia e uma série de outras diversões óticas. No fim do mesmo século, o cinema revoluciona novamente o mundo das imagens pela possibilidade de reproduzir o movimento, de pensar o tempo de uma forma nova, no contexto de produção de bens em série nas cadeias de montagem e da velocidade dos deslocamentos nos novos meios de transporte.

A proposta de Meneses tem o mérito de procurar sintetizar as várias correntes do debate internacional e pensá-las no contexto brasileiro, bem como de refletir e propor questões que imbricam as várias dimensões políticas, sociais e culturais que envolvem a produção, a circulação e a interpretação das imagens.

Autores como Paulo Knauss (2006; 2008) e Rosana H. Monteiro (2008) têm procurado fazer balanços do estado da arte das pesquisas em cultura visual. Segundo Rosana H. Monteiro (2008), a imagem, além da representação, pode ser entendida como um artefato cultural; por isso ela permite a reconstituição da história cultural de grupos sociais, contribuindo também para um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto da economia e da dinâmica das relações interculturais. Contudo, a imagem não fala por si só, mas expressa e dialoga constantemente com modos de vida típicos da sociedade que a produz. Neste diálogo, ela se refere a questões culturais e políticas fundamentais, expressando a diversidade de grupos e ideologias presentes em

determinados momentos históricos. Assim, por meio da análise das imagens, também é possível melhor entender as mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais, assim como as tendências artísticas que inspiraram tais imagens. Como, então, analisar imagens? Falar em métodos de pesquisa da imagem é falar de metodologias referentes à construção, transmissão e decodificação de produtos visuais, produzidos dentro de uma dita cultura visual.

Além disso, algumas obras coletivas têm permitido, em uma perspectiva interdisciplinar (Antropologia, Sociologia, História, Artes Visuais etc.), reunir os trabalhos de investigadores que se consagram à pesquisa com imagens, tais como as organizadas por Feldman e Leite (1998), Samain (2005, 2012), Fabris e Kern (2006) e Ramos, Patriota e Pesavento (2008), Monteiro (2012) entre outras.

À guisa de conclusão, se pode afirmar que o objetivo dos estudos sobre Cultura Visual é problematizar a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana criando a visualidade de uma época, relacionada às técnicas de produção e de circulação das imagens, às formas de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (estabelecendo padrões de visualidade), permitindo, assim, problematizar o olhar ou modos de ver (a visão), experiência que medeia a nossa compreensão da realidade e inspira modelos de ação social (os chamados regimes de visualidade).

Os historiadores têm apresentado crescente interesse na interpretação das imagens, em estudos sobre fotografia, cinema, televisão, quadrinhos, por um lado, e temas como gênero, paisagem, medicina e cultura urbana, por outro, relacionados à pesquisa em fontes visuais, que vêm se multiplicando em simpósios e publicações recentes. Em 2005, foi criado o GT Nacional Imagem, Cultura Visual e História no Simpósio Nacional de História da ANPUH, em Londrina (PR). O grupo de trabalho também se organizou nos Estados (São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul), promovendo simpósios temáticos nos Encontros Regionais de História da ANPUH, bem como organizando dossiês em revistas (*ArtCultura/UFU*; *Stadium/UNICAMP*) e publicações de livros.

A pesquisa histórica tem muito a ganhar ao entrar nesse debate sobre a interpretação da imagem e no âmbito dos estudos visuais ou de cultura visual, ao apropriar-se de objetos, de problemas, de metodologias e de categorias que permitam ao historiador pensar a dimensão visual da história, como prática social no tempo, bem como utilizar novas tecnologias para o ensino da história e a divulgação de suas pesquisas. Formar cidadãos que possam interpretar um mundo que se oferece cada vez mais mediado por um imenso fluxo de imagens, também é tarefa dos historiadores.

**Recebido em 14/10/2013**

**Aprovado em 19/11/2013**

**NOTAS**

<sup>1</sup> Uma versão inicial deste texto foi apresentada no II Encontro História, Imagem e Cultura Visual do GT História, Imagem e Cultura Visual da ANPUH-RS, na Mesa “Diálogos entre Imagem e Cultura Visual”, evento que contou com o apoio financeiro do PPG de História da PUC/RS e da CAPES/PROEX. A pesquisa conta com apoio financeiro do PPGH da PUCRS e uma bolsa Estágio Sênior CAPES Proc. 3968-13/8.

**REFERÊNCIAS**

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BAXANDALL, Michael et al. Visual Culture Questionnaire. *October*, v. 77, p. 25-70, summer 1996.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2005.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.

FABRIS, Annateresa. 1. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, A. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 11-37.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Os desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

HASKEL, Francis. *History and its images. Art and the Interpretation of the Past*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual. Proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KERN, Daniela P. M. (Org.). *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*, PUC/RS, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dez., 2005.

- 
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens. Arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, dez. 2008.
- MARTINS, Raimundo. Porque falamos e como falamos da cultura visual? *Visualidades*, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 65-79, jan./dez., 2006.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33-56.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
- MITCHELL, William John Thomas. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, v. 1, n. 2, p. 165-181, August 2002.
- MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo, debates. *Domínios da Imagem*, Londrina, Ano I, n. 2, p. 129-134, maio, 2008.
- MONTEIRO, Charles (Org.). *Fotografia, História e Cultura Visual: pesquisas recentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2013
- RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Hucitec, 2005.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- SILBERMANN, Alphons; DYROFF, H. D. (Ed.) *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries*. München: New York: K. G. Saur, 1986.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.