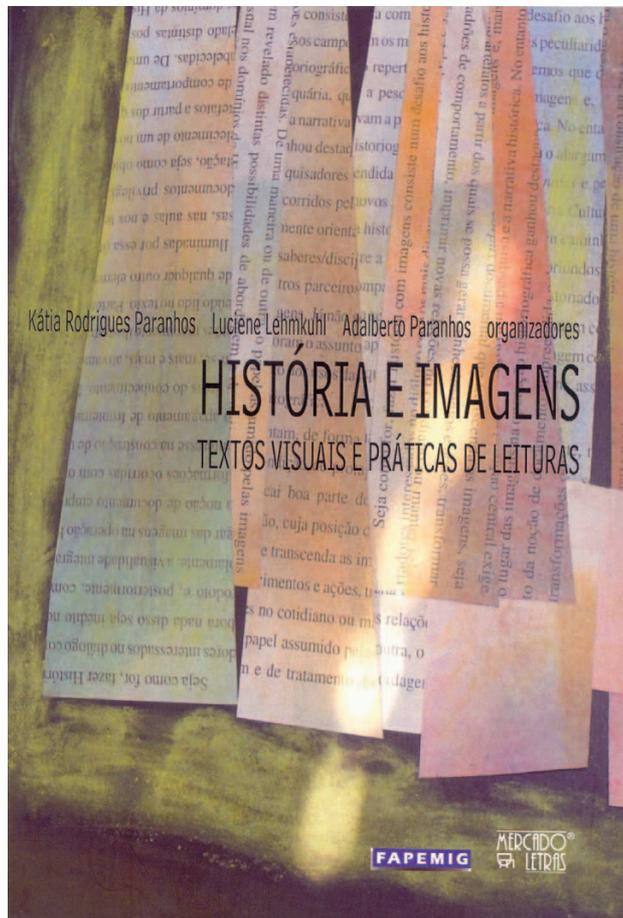


Reflexões sobre o diálogo entre história e imagens



Miliandre Garcia

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Autora do livro *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007. miliandre Garcia@gmail.com

Reflexões sobre o diálogo entre história e imagens

The dialogue between history and images

Miliandre Garcia

PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010, 191 p.



O livro “*História e imagens: textos visuais e práticas de leitura*” resulta não só do processo de democratização das fontes historiográficas que vem ganhando campo de pesquisa desde o século passado como também vem repercutindo na intrínseca relação com o ensino de história a partir de uma perspectiva interdisciplinar de diálogo entre saberes. No que concerne às novas fontes, a atual questão não se restringe, portanto, à fundamentação teórica de como se trabalhar com os documentos não escritos, há tempos em desenvolvimento pela literatura específica, mas à difusão de seus usos em espaços multifacetados, que hoje tem sido uma preocupação constante do ensino de história bem como de outras áreas do conhecimento. De modo geral, a questão é mais complexa que simplesmente tornar atraentes assuntos áridos, não se trata de transformar a imagem em acessório no ensino de história, mas a de atribuir autonomia à linguagem artística, explorando a tipicidade do seu discurso sem necessariamente submetê-la ao texto escrito.

A organização do livro é resultado de projetos da área que articularam história e ensino em “*História e imagem: textos visuais e práticas de leitura*” e “*A História na sala de aula a partir de documentos visuais*” e história e teatro em “*O Grupo de Teatro Galpão*”. A reunião dos artigos sobre as artes em sua abrangência, num único livro sob o título *História e imagens*, vem consolidar um campo de pesquisas de caráter interdisciplinar que tem como eixo comum a área de história, mas não só esta, e como fundamento teórico a resignificação das imagens que se expande para além da questão visual, associada à ideia de representação que pode ser consumada a partir da visão como no cinema e na fotografia, mas não precisa necessariamente estar sujeita a esta para produzir imagens como na literatura, no teatro e na música, também amplia o significado de “obra de arte” que não se restringe ao seu suporte material, assimilando os campos de produção, difusão e consumo.

Beneficiando-se da possibilidade de englobar todas as artes, influenciando e sendo influenciado por elas, as manifestações teatrais e o Grupo Galpão são tratados em três capítulos do livro: num deles evidencia os espetáculos de rua do grupo mineiro, noutros dois capítulos trata da criação musical e da produção cinematográfica a partir das suas produções teatrais.

No capítulo “*O Grupo Galpão e os espetáculos de rua: imagens, leituras e cenas*”, Kátia Rodrigues Paranhos analisa a emergência do teatro operário no Brasil e seu engajamento político que, inicialmente respalda-

do no fortalecimento do sindicalismo, culminou na formação do Grupo Galpão na capital mineira. A autora ainda traz à análise as redefinições do engajamento no campo teatral que, seja qual for o sentido atribuído, “é exatamente o que procura exprimir o modo de intervenção na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao modo de produção capitalista, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria existência” (p. 30).

Como pesquisador do Grupo Galpão e também responsável por suas produções musicais, Ernani Maletta analisa, sob perspectivas distintas, porém complementares, as “Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênicos-dramáticos”. A partir do conceito de polifonia, que se expande para além do universo musical e considerando o teatro como espaço privilegiado para a “polifonia das polifonias”, o autor do relaciona-o “à qualidade dos discursos que incorporam as ideias, princípios, pontos de vista, isto é, as vozes de múltiplos outros discursos, apropriando-se deles e tornando-se, portanto, polifônicos” (p. 34). Esta definição é fundamental, inclusive, para se refletir sobre o conceito de imagem, pois se a polifonia não está restrita às sonoridades, também a imagem não está limitada à visualidade. Trata-se, dessa forma, de ressignificações de tais expressões que antes estavam relacionadas à primazia dos sentidos, mas que atualmente constituem-se em novo matiz interpretativo a partir do qual se pode refletir sobre as experiências do Grupo Galpão e sua produção musical.

Os espetáculos teatrais do Grupo Galpão deram vazão às “imagens sonoras” ou “sonoridades das imagens”, como ressalta Hernani Maletta em seu capítulo e contribuiu ao desenvolvimento de outras produções artísticas como evidencia Eduardo Escorel na crítica cinematográfica “Moscou, ensaios e cenas de Tchekhov: os impasses de um documentário”. Para dar seguimento ao projeto, o cineasta Eduardo Coutinho convidou o Grupo Galpão para representar a peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. Seu maior interesse era nos ensaios da peça e não na sua encenação pública. Gravou 80 horas de ensaio sem interagir com os atores da peça, apenas deu-lhes instruções iniciais. Mesmo decepcionado com o resultado decidiu manter o projeto inicial.

Na opinião de Eduardo Escorel, esse foi maior erro de Eduardo Coutinho, cujas produções cinematográficas costumam ter como princípio norteador uma interação mais intensa com as pessoas filmadas a exemplo do documentário *Edifício Master* (2002), entre outros, mas que foi abandonado durante a gravação dos ensaios para a produção de *Moscou* (2009) devido ao compromisso de reinvenção permanente do cineasta. Esta mudança de procedimento no processo de criação, além de assinalar para uma “omissão deliberada” do seu diretor, explica a “incômoda sensação de alheamento” do filme (p. 187). De modo geral, os impasses da produção podem ser considerados também dilemas do artista durante o processo de criação que, muitas vezes, opta pela recepção incerta ao invés de reiterar experiências de sucesso, sendo, portanto, “natural que nem sempre seus filmes estejam à altura dos mais notáveis que já fez. O que merece louvor é sua trajetória, feita de erros e acertos, na qual põe em questão seus próprios procedimentos”, afirmou o crítico (p. 188).

O capítulo “Fazer história com imagens” é o elo de ligação entre este sentido mais abrangente do conceito de imagem no qual se inscreve

os textos citados e uma concepção mais específica da imagem visual como veremos. Além disso, a autora Luciene Lehmkuhl analisa as apreensões das imagens sob múltiplos usos e olhares (da pesquisa acadêmica e da área de ensino), sob instâncias simultâneas e interdependentes (de feitura e leitura da imagem), sendo elas portadoras de discursos e significações. Também se concentra na sistematização da análise das imagens fixas que, independente da abordagem teórico-metodológica, fundamenta-se no diálogo entre saberes e se resume em três etapas (descrição, contexto e interpretação), subdivididas em outras instâncias, sem jamais perder de vista o entrelaçamento delas. O capítulo em sua totalidade é um excelente guia tanto ao pesquisador quanto ao professor que utiliza imagens em seu trabalho, pois não só define conceitos fundamentais ao dialogar com a literatura específica¹ como também apresenta um roteiro de análise² bem como seus principais obstáculos.³

A imagem visualmente concebida norteia a inserção dos demais capítulos que se desdobram em múltiplas reflexões acerca dos usos e desusos das imagens fixas ou em movimento, em sala de aula e nos livros didáticos, além da representação visual em pinturas e fotografias. Concentrada na inclusão das pinturas históricas nos livros didáticos, Ana Heloisa Molina inicia seu capítulo intitulado “Da marcenaria de uma pintura: elementos de análise de um quadro em uma aula de História” com uma discussão acerca da imagem enquanto “testemunha ocular”,⁴ discorre sobre as relações entre as linguagens textual e visual não como processos excludentes, mas complementares.⁵ Leva em consideração também a autonomia da imagem e seu trabalho de decifração, analisando-a como uma “intersecção de fronteiras estruturais de pensamento”, sob a perspectiva relacional entre observador/imagem/discursos/decodificação (p. 101-103). A partir dessa perspectiva, elabora um roteiro de análise da mensagem visual, contemplando aspectos técnicos, estéticos e ideológicos, dispositivos de produção, circulação e leitura bem como elementos como biografia, estilo e contexto. Essa discussão teórico-metodológica serve de ponto de partida para a análise acerca dos usos e desusos das pinturas históricas nos livros didáticos, tomado como um produto que obedece tanto à evolução técnica quanto à lógica de mercado, destinado ao seu público específico (o aluno e o professor), mas também associada a uma rede de sociabilidades familiares e culturais (p. 111 e 112). Em linhas gerais, o capítulo é uma ótima baliza para pesquisadores da área e, sobretudo, para os professores de História que pretendem interpretar imagens em sua amplitude e enquanto linguagem, e não só reforçar modelos explicativos dos livros didáticos que, salvo exceções, ora toma a imagem como instrumento de fixação de conteúdo, ora como ilustração e reflexo do contexto histórico.

Também preocupada com as apropriações do cinema na sala de aula, Ana Paula Spini evidencia no capítulo “O cinema na pesquisa e no ensino de História: dos dilemas às possibilidades” como a modernização das ferramentas de ensino não está diretamente relacionada a novas práticas escolares. Ao contrário, segundo a autora, há uma predominância de tradicionais conteúdos programáticos, quando seria tempo do ambiente escolar ter assimilado as conquistas do campo historiográfico que vem se constituindo no Brasil desde a década de 1960, sobretudo no que concerne às fontes historiográficas. Se isto é ponto consensual na historiografia como um todo, não há igual popularização no ambiente escolar. Quer dizer, se

¹ A exemplo de GOMBRICH, Ernest H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

² Inspirado em GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007.

³ Elencados por AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993, p. 14 e 15.

⁴ Cf. definição de BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

⁵ Cf. reflexões de BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31.

⁶ Expressão de BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa na historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

houve uma “revolução historiográfica”,⁶ esta, até o momento, não adentrou o espaço da escola de forma eficaz nem condizente. Assim, sublinha a autora, “é preciso ir além do uso do filme como ferramenta de ensino, como recurso pedagógico e reconhecer ao audiovisual de uma forma geral, e ao cinema de forma particular, a participação no processo de elaboração de sentidos e representações, em um mundo mediado pelas imagens e pelos meios de comunicação. Nesta perspectiva, no lugar de ferramenta, o cinema passa a ser tratado como linguagem” (p. 167).

No capítulo “Representações oitocentistas dos índios no Brasil”, Maraliz de Castro Vieira Christo propõe mapear a esparsa bibliografia que contribuiu para a criação de um modelo de representação dos índios que remete ao século XVI, quando o italiano Cesare Ripa publicou o livro *Iconologia* (1593), no qual ensinava a retratar o homem americano – com arco na mão esquerda e flecha na direita, com fâretra de flechas nas costas e uma cabeça humana sob os pés, como feras que devoram carne humana. Tornou-se, pois, referência entre os artistas até o século XIX quando o Império brasileiro também se apropriou da imagem do índio para criar uma alegoria visual para a nação recém-criada, só que sob novos parâmetros. Até o século XVI, a representação do índio no continente americano pautou-se pela tradição oral ou por orientações escritas como anteriormente citada. Do século XVII ao XIX, predominou a observação *in loco* dos artistas estrangeiros (Louis Rochet e Albert Eckhout, por exemplo), muitas vezes derivada de viagens científicas que integraram artistas europeus (destaque para Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret). A partir da segunda metade do século XIX, despontaram as expedições antropológicas e também os artistas brasileiros que se dedicaram à confecção de pinturas (José dos Reis Carvalho, Aurélio de Figueiredo e Décio Villares são alguns exemplos), enquanto os estrangeiros destacaram-se pela produção fotográfica (E. Thiesson, Marc Ferrez, A. Frisch e Franz Keller Lenzinger). Desenvolveu-se também a pintura histórica que buscou equilibrar as exigências de verossimilhança com as demandas estéticas (gênero do qual se tornaram célebres Pedro Américo e Victor Meirelles), construindo uma memória social que, por sua vez, era também uma versão da história que tinha como um dos principais pressupostos a união das raças (o branco, o negro e o índio). Contra a miscigenação racial insurgiram os literatos românticos que ajudaram a criar uma representação do índio diferente da oficial (aqui podemos incluir Victor Meirelles e Rodolpho Amoêdo). Em contrapartida também houve quem defendesse a extinção dos índios e representasse sua ferocidade contra os fazendeiros e a passividade do governo (como Ângelo Agostini nas páginas da *Revista Illustrada*).

Enquanto este capítulo abordou a representação indígena na produção fotográfica do século XIX, entre outras, o seguinte, intitulado “Imagens contemporâneas: experiência fotográfica e memória no século XX”, expandiu a história das imagens para a dos “sujeitos-fotógrafos”, analisada a partir da série *Contacts* (2007), com ênfase na trajetória do seu idealizador Willian Klein e também nas entrevistas dos fotógrafos Marc Riboud, da fotografia documental, Sarah Moon, da fotografia contemporânea, Christian Boltanski, da fotografia conceitual.

Sob o ponto de vista teórico-metodológica, o “sujeito-fotógrafo” é considerado “mediador cultural”,⁷ ou seja, “ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social, configura uma

⁷ Cf. definição de WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

experiência artística” (p. 152, enquanto os curta-metragens são analisados a partir do princípio da intertextualidade que, por sua vez, “concebe os textos como suportes de práticas sociais, definidas dinamicamente e ancoradas na noção de que cada texto produzido depende de um outro que o antecede e o sustenta”, (p. 147). A partir desta definição ampliada de experiência fotográfica, Ana Maria Mauad conclui que “o fundamental da análise das imagens contemporâneas é não perder de vista o jogo de sentido criado na relação entre o fotógrafo, suas imagens e a pluralidade de desdobramentos do seu vir a ser no espaço social, com suas possíveis existências em outros sujeitos e percepções, para além do seu criador” (p. 162).

Por fim, mas não menos importante, resta destacar o capítulo “Ensaio sobre distâncias – imagem e sujeito”, no qual Maria Bernardete Ramos Flores e Ana Lúcia Vilela realizam uma reflexão de natureza teórica acerca da obra (a imagem) e seu autor (o sujeito) em diversas linguagens e saberes (na literatura, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na filosofia etc.) que, a partir da modernidade, se vinculam à noção de distância e de distanciamento, sob diferentes ângulos e representações (a fatalidade do retrato, um corte no olho e o exílio, a imagem explode, olhos revirados, tentativas de apagamento e proximidades intocáveis).

Por diferentes caminhos, em sua maioria convergente, transitam os autores de *História e imagens*, tendo sempre como ponto de partida a definição expandida deste conceito. Também no diálogo com as humanidades, alguns campos artísticos como o cinema, a música, a literatura, as artes plásticas já dispõem de pesquisas consolidadas a seu favor, outros como o teatro começou só recentemente a desenvolver seu instrumental de análise e já conta com trabalhos de grande relevância. Em ambos os casos só tem a ganhar a historiografia brasileira que, a partir do diálogo entre saberes, vem rompendo com as barreiras disciplinares e expandindo cada vez mais seu campo de atuação.



Resenha recebida em abril de 2012. Aprovada em junho de 2012.