

HISTÓRIA DA ARTE:
LEITURAS, DEBATES, PROPOSTAS

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Russeff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR- CAPES
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Vitor Hugo Zanette
VICE-REITOR: Aldo Nelson Bona
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETOR: Carlo Eduardo Schipanski
VICE-DIRETORA: Maria Aparecida Crissi Knüppel

EDITORA UNICENTRO

Claudio José de Almeida Mello, Beatriz Anselmo Olinto, Carlos Alberto Marçal
Gonzaga, Cristina Fugginga, Ivan de Souza Dutra, Jeanette Beber de Souza, Luiz
Gilberto Bertotti, Maria José de P. Castanho, Márcio R. Santos Fernandes,
Marquiana de Freitas Vilas Boas Gomes, Mauricio Rigo, Oséias de Oliveira,
Rosanna Rita Silva, Ruth Rieth Leonhardt, Sidnei Osmar Jadoski, Waldemar Feller

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA LICENCIATURA PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Carlos Eduardo Schipanski
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Ariel José Pires, Maria Aparecida
Crissi Knüppel, Milton Stanczyk Filho, Raphael Nunes Nicoletti Sebrian,
Vanessa Moro Kukul.



RAPHAEL NUNES NICOLETTI SEBRIAN
VANESSA MORO KUKUL

HISTÓRIA DA ARTE:
LEITURAS, DEBATES, PROPOSTAS



COMISSÃO CIENTÍFICA: Ariel José Pires, Carlos Eduardo Schipanski,
Flamarion Laba da Costa, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Milton Stanczyk Filho,
Raphael Nunes Nicoletti Sebrian, Vanessa Moro Kukul.

REVISÃO TEXTUAL
Vanessa Moro Kukul

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Andressa Deflon Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

EDITORA UNICENTRO

Imprensa Oficial
336 exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Sebrian, Raphael Nunes Nicoletti
S443h História da arte: leituras, debates, propostas / Raphael Nunes
Nicoletti Sebrian, Vanessa Moro Kukul. – – Guarapuava: Ed. da
Unicentro, 2010.

114 p. - (Coleção História em construção 2)

ISBN 978-85-7891-065-5 (coleção) / 978-85-7891-060-0 (livro)

Bibliografia

1. Arte - história. 2 História e literatura. 3. História e música. 4.
História e cinema. I. Título.

CDD 709

Copyright: © 2011 Editora UNICENTRO

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO

Prefácio	07
Introdução	11
História e Arte	13
História e imagens: pintura e fotografia	35
História e Literatura	63
História, música e cinema	87
Considerações	105
Bibliografia	109

PREFÁCIO

Tem a Arte uma História? A resposta a esta questão pode ser menos evidente do que, na maioria dos casos, supõe o leitor iniciante. Ambos os conceitos encontram-se, como de resto toda a epistemologia ocidental, sob a mira da descrença no Progresso da Razão Humana e do conseqüente Relativismo Cultural dela advindo, desde, pelo menos, as quatro últimas décadas do século passado.

Não se trata mais, particularmente no que se refere à História da Arte, de estabelecer uma cronologia de estilos, escolas e vertentes em suas sucessões no tempo. Tão pouco de discutir a relação entre a obra de arte, a sociedade que a produziu e a época de sua exposição, ou, dito de outra maneira, relacionar uma pintura, escultura ou filme a um determinado contexto histórico que lhe confere inteligibilidade, traduzindo, de um lado, os interesses dos grupos que se impõem no poder e, de outro, daqueles que resistem a essa dominação, como heróis revolucionários.

Ao ressaltar, enfaticamente, não terem a intenção de seguir o caminho mais comum dos livros de História da Arte, Vanessa Moro Kukul e Raphael Nunes Nicoletti Sebrian demonstram compreender claramente tais desdobramentos de ordem teórico-metodológica e, mais que isso, dimensionar a tarefa difícil — eu diria quase hercúlea — de traduzir aspectos centrais do debate contemporâneo especializado a respeito das relações entre Arte e História para futuros professores e pesquisadores do curso de graduação em História.

Afinal, como temos observado em diferentes disciplinas e áreas do conhecimento, a falência dos chamados grandes modelos explicativos ou filosofias modernas da história (tais como hegelianismo, marxismo e positivismo) complicou significativamente o processo de tradução da pesquisa especializada para o cotidiano da sala





de aula. Sabidamente, as críticas aos grandes esquemas teleológicos do século XIX não primam por fazerem-se acompanhar de novas propostas coletivas de condução da sociedade.

Assevero, entretanto, que diferentes textos de cunho didático-pedagógico se encarregaram de relacionar a *crise de paradigmas* das duas últimas décadas do século XX e suas implicações na formação de novos cidadãos. A presente obra enfrenta a questão e apresenta alternativas aos futuros docentes, em especial, àqueles que se propuserem a trabalhar com obras de arte.

Norteia todo o texto a concepção de indissociabilidade entre forma e conteúdo na interpretação de obras de arte. Inspirados por alguns dos mais importantes historiadores especializados no tema, em particular nos estudos do brasileiro Jorge Coli, do primeiro ao último capítulo, os autores demonstram que a obra artística, independentemente do período de sua produção ou de seu autor, não existe em si mesma. Ela é necessariamente constituída por um discurso que lhe confere validade. Compreender quais as regras ou critérios constituintes deste discurso e como elas se modificam no tempo são, segundo é possível entrever no texto de Kukul e Sebrian, tarefas fundamentais do historiador.

Assim, ao lidar com a pintura, a escultura, a música, a dança, o teatro, a fotografia, o cinema e a literatura, entre outras linguagens artísticas, é imprescindível ao pesquisador conhecer os meandros da arte em estudo, seus segredos mais íntimos, códigos próprios, seus requisitos técnicos, suas confrarias, as relações com a crítica especializada, bem como seus lugares e condições de exposição ao público. Tudo isso norteado por um discurso que se constrói como verdadeiro e se impõe ao definir e classificar *o que é e o que não é arte*.

Dentre os diversos temas pertinentes às relações entre Arte e História, tratados no livro que o leitor tem em

mãos, merece destaque, a meu ver, o cuidado dos autores em evidenciar processos envolvidos na recepção da obra de arte, fundamentalmente daqueles envolvidos diretamente nas atividades de pesquisa e ensino na área de História. O historiador, assim como o público imediato ao qual a obra de arte originalmente se dirigiu, não é neutro. O diálogo inicial por ele estabelecido com uma música, uma fotografia, uma encenação teatral e com um poema coloca necessariamente culturas em confronto.

A título de exemplo, consideremos a concepção de belo, tema dos mais complexos já discutidos pela Filosofia. Muitas vezes de maneira inconsciente, o historiador lança um juízo de valor (feio, bonito, relevante, irrelevante, legível, incompreensível, dentre outros) sobre a obra que tomará como seu objeto. Caso não seja desnaturalizada — entendida como o ponto de vista construído por uma concepção cultural — essa primeira impressão levará o pesquisador ao anacronismo, à análise superficial, desinformada e à desqualificação de seu próprio estudo ou aula.

Mais afeitos ao incansável trabalho de pesquisa e docência na área de Humanidades — inspirados, de certa maneira, por princípios de condução da vida vindos do Oriente — do que à crença nos deuses fundadores da Moderna Cultura Ocidental, que favoreceram Hércules em seus *Doze Trabalhos*, os dois jovens e promissores autores de *História da Arte: leituras, debates e propostas* colocam à disposição dos alunos e alunas da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e, OXALÁ, de um público bem mais amplo, um panorama claro, competente e rigorosamente bem fundamentado do *estado da arte* da disciplina que ministraram e em relação à qual se dispuseram a refletir.

Mais do que desejar a você uma boa leitura, indico esta obra como um instrumento útil, e porque não dizer extremamente relevante, à formação do pesquisador e





professor do campo da História que busca desenvolver na graduação as aptidões necessárias à escolha autônoma de caminhos para superar as adversidades cotidianas que são próprias da opção pela carreira docente.

Ricardo Alexandre Ferreira
Departamento de História
UNESP – *Campus* de Franca
Novembro/2010

INTRODUÇÃO

Produzir um livro para a disciplina de História da Arte não é tarefa simples e, para enfrentá-la, optou-se pela escolha de autores e obras que são capazes de situar minimamente o leitor em relação aos debates da área e, ademais, que apresentam propostas com as quais os autores concordam.

O livro que se inicia, nesse sentido, não se assemelhará aos inúmeros manuais de História da Arte disponíveis nas livrarias e bibliotecas. A diferença principal é que, neste livro, pretende-se menos apresentar autores e obras em relação aos estilos e aos movimentos do que oferecer, a alunos de graduação em História, alguns fundamentos indispensáveis ao relacionamento com certas produções artísticas, a saber: as imagens (pintura e fotografia), a música, a literatura e o cinema.

Portanto, cabe ressaltar uma vez mais, não será encontrada, a seguir, uma estrutura conhecida dos livros de História da Arte, ou seja, explicações acerca de estilos, movimentos e autores pertencentes a eles. Os capítulos, precedidos por uma introdução geral na qual são arrolados alguns debates e informadas algumas questões conceituais, estruturam-se a partir do princípio de que os futuros profissionais de História devem ser capazes de dominar saberes para que possam se relacionar, em atividades de pesquisa ou de ensino, com determinadas linguagens artísticas de maneira produtiva e não equivocada. Afinal, as obras de arte têm sido sistematicamente tomadas como fontes para o trabalho dos historiadores.

A disciplina de História da Arte é comumente oferecida, nos cursos brasileiros de graduação em História, como optativa e, quando aparece, é estruturada, muitas vezes, a partir dos problemas ou objetos de pesquisa dos docentes por ela responsáveis. Ocorre que, como se discutirá neste livro, o ensino e, principalmente, a pesquisa em





História da Arte é ainda de responsabilidade, geralmente, de profissionais advindos de outras áreas, como as Artes plásticas, as Artes cênicas, a Arquitetura, entre outras. Esse cenário tem se transformado há algum tempo, incorporando historiadores *tout court*, e graças a essa transformação será possível encaminhar a discussão neste livro.

No curso de graduação em História (modalidade a distância), a proposta da disciplina é, tal como no curso presencial também oferecido pelo Departamento de História do *campus* Santa Cruz (Guarapuava) da UNICENTRO, conforme a ementa, promover “a reflexão da produção artística na história da Humanidade, considerando as estruturas sócio-políticas e a repercussão cultural”. A opção, diante da abrangência da ementa, foi (na proposta de curso da qual este livro faz parte) restringir a discussão com o objetivo de promover a reflexão a respeito das manifestações artísticas como componentes pertencentes à cultura que possuem suas especificidades e que são componentes das sociedades nas quais são produzidas e estão, historicamente, em tensão com tais sociedades. Assim, pretende-se inicialmente problematizar algumas questões para, posteriormente, analisar algumas das linguagens artísticas (pintura, fotografia, literatura, música e cinema). Os capítulos 1, 2 e 4 foram escritos pelos dois autores do livro, enquanto o capítulo 3 foi escrito integralmente pela professora Vanessa Moro Kukul.

Este livro, enfim, é fruto das exigências curriculares específicas do curso de graduação em História (modalidade a distância), mas, sobretudo, das opções dos autores, derivadas, obviamente, de suas formações acadêmicas e posturas teóricas e de método, além, é claro, de sua posição em relação ao processo de ensino-aprendizagem. Por conta dessas opções e limitações, o livro não permitirá, sozinho, um aprofundamento nos estudos a respeito das questões provisoriamente problematizadas. Espera-se que a leitura da obra seja instigante e forneça subsídios para o encaminhamento dos estudos acerca da História da Arte.



História e Arte

Como assevera com propriedade Alfredo Bosi, professor de Literatura da Universidade de São Paulo (USP), em seu livro *Reflexões sobre a arte* (2003, p. 27), ainda que “a obra de arte deite raízes profundas no que se convencionou chamar ‘realidade’ (natural, psíquica, histórica), constitui uma dessas evidências fulgurantes que deveriam dispensar qualquer discurso demonstrativo, bastando-lhe a constatação a olho nu”. Contudo, problematiza Bosi, a questão permanece, tendo sido objeto de investigações dos gregos até os dias atuais, sem consensos.

Em que medida essa questão interessa como ponto de partida para a construção de uma explicação acerca das ditas relações entre as obras de arte, a história (o conjunto de ações, experiências e representações humanas) e a História (área do saber na qual se produz conhecimento sobre a história)?

Partir-se-á, inicialmente, da mesma premissa que o professor Jorge Coli, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em seu livro *O que é arte* (2006, p. 12), explicitou: “A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc.” Atenção: a arte instala-se em nosso mundo! Isso significa que os objetos aos quais conferimos o estatuto de artísticos fazem parte de nosso mundo e, portanto, devem ser analisados em função do ‘aparato cultural’ que os envolve e que os confere valores e posições sociais específicos.

Não se trata, portanto – de acordo com a perspectiva interpretativa que se adota neste livro –, de explorar as ‘relações’ entre a arte e o mundo, entre arte e sociedade, mas de compreender as manifestações artísticas como componentes, como parte das sociedades. Essa perspectiva



de estudo na qual se busca compreender as ‘relações’ entre a arte e a sociedade é visível em abordagens da sociologia da cultura, de certa crítica literária de cunho sociológico e, mesmo, em alguns trabalhos de história social da arte e da cultura. Enfim, não se adotará esta perspectiva, mas aquela na qual se considera as obras de arte como parte das sociedades.

Além disso, voltando à questão, os instrumentos que instauram a arte no mundo, mostra Jorge Coli, são responsáveis, também, pela “disposição relativa” dos objetos artísticos: “pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é, criam uma hierarquia dos objetos artísticos” (COLI, 2006, p. 13). Pode-se inferir que essa hierarquização dos objetos faz com que “um homem de cultura mediana” (BOSI, 2003, p. 7) ou “qualquer pessoa que possua um mínimo contacto com a cultura” (COLI, 2006, p. 7) seja capaz de elencar alguns exemplos de obras de arte ou de artistas.

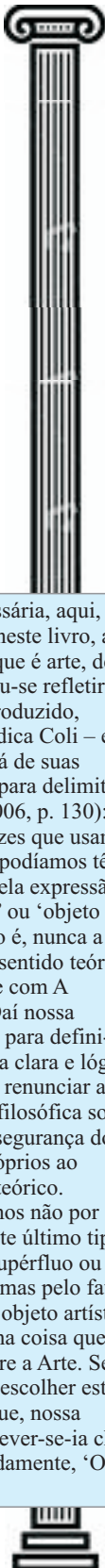
Por que isso acontece? Porque, para “decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos” (COLI, 2006, p. 8). E quais são esses instrumentos? Eles já foram mencionados, mas cabe especificá-los:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o **discurso** sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que profere o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. **São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto.** Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. Num museu, numa galeria, sei de antemão que encontrarei obras de arte; num cinema “de arte”, filmes que escapam à “banalidade” dos circuitos normais; numa sala de concerto, música “erudita”, etc. Esses

locais garantem-me assim o rótulo “arte” às coisas que apresentam, enobrecendo-as. No caso da arquitetura, como é evidentemente impossível transportar uma casa ou uma igreja para um museu, possuímos **instituições** legais que protegem as construções “artísticas”. Quando deparamos com um edifício tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional podemos respirar aliviados: não há sombra de dúvida, estamos diante de uma obra de arte (COLI, 2006, p. 10-11, grifos nossos).

Aceitando-se as proposições de Jorge Coli acima indicadas, chega-se à seguinte proposição provisória: pode-se chamar de obras de arte os objetos que assim foram designados pelos **discursos** proferidos pelos especialistas e/ou estão expostos em **locais** específicos (galerias, museus, entre outros) e/ou foram designados como artísticos por **instituições** que possuem requisitos para tal. Ou seja, como aponta, com precisão, Jorge Coli (2006, p. 11): “[...] o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai”.

Os discursos críticos, enfim, podem tanto atribuir o estatuto da arte quanto classificar, a partir de critérios, os objetos considerados artísticos. Esses critérios são bastante diversos e não se prendem, exclusivamente, ao domínio técnico do artista, constatado em uma obra “precisa”, “bem feita”, “bem acabada”. Ou seja, a crítica não avalia as obras de arte unicamente em função do “saber fazer”, na medida em que o crítico não dispõe da “objetividade do puro domínio técnico” (COLI, 2006, p. 16). Apesar de ser possível ter acesso a informações referentes ao uso “adequado” ou “inadequado” de materiais e técnicas, essas informações são apenas parte dos fatores que interessam ao crítico (e ao historiador que interpreta as obras de arte).



Faz-se necessária, aqui, uma observação: neste livro, assim como em O que é arte, de Jorge Coli, escolheu-se refletir acerca do “objeto produzido, acabado”. Indica Coli – e apropriar-se-á de suas observações para delimitar a questão – (2006, p. 130): “Todas as vezes que usamos a palavra arte, podíamos tê-la substituído pela expressão ‘obra de arte’ ou ‘objeto artístico’, isto é, nunca a tomamos no sentido teórico abstrato, Arte com A maiúsculo. Daí nossa incapacidade para defini-la numa fórmula clara e lógica. Isto significa renunciar a uma especulação filosófica sobre o problema, à segurança dos esquemas próprios ao pensamento teórico. Justificamo-nos não por considerar este último tipo de abordagem supérfluo ou menos interessante, mas pelo fato de que tratar do objeto artístico não é a mesma coisa que discorrer sobre a Arte. Se quiséssemos escolher este último enfoque, nossa dissertação dever-se-ia chamar, mais adequadamente, ‘O que é a estética’”.



Isso quer dizer, fazendo uso, uma vez mais, dos argumentos de Jorge Coli, que:

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais **complexa**, mais **arbitrária** que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (COLI, 2006, p. 17-18, grifos nossos).

É preciso ter atenção a essa citação de Coli, para evitar desde já o equívoco (muito comum) de que todo comentário acerca de uma obra de arte é aceitável, por conta dos tantos e diversos “fatores em jogo”. Que fique muito claro: a diversidade de leituras não é equivalente à aceitação de qualquer leitura ou interpretação. Os fatores enunciados por Coli e tantos outros estão, sempre, relacionados às obras e às escolhas teóricas e de método dos críticos e historiadores, e, portanto, as interpretações não são infinitas, mas objetivamente orientadas.

Em busca da interpretação “correta”, muitas vezes, opta-se pelo caminho do consenso, acreditando que se muitos dizem algo igual ou semelhante sobre uma obra, devem estar “corretos”. Aqui vale mais uma observação: toda obra de arte, apesar de suas especificidades estruturais (que a diferenciam dos demais objetos produzidos/disponíveis nas sociedades), pode ser tratada como um vestígio do passado e, nesse sentido, pode ser submetida aos procedimentos investigativos da “oficina do historiador”. De fato, por conta dessas especificidades estruturais, o historiador precisa agregar às

suas “ferramentas” elementos externos à sua área de formação e isso, obviamente, traz dificuldades e desafios para o trabalho. Procurar-se-á mostrar, nos capítulos deste livro, algumas sugestões a partir das quais essas “ferramentas” podem ser conhecidas, bem como serão discutidas as especificidades dos olhares de profissionais que se ocupam, com mais frequência do que os historiadores, da produção e interpretação das obras de arte.

Enfim, o consenso, na História e na História da arte, não comprova ou afirma interpretações “corretas”, mas indica interpretações possíveis e amplamente aceitas. Portanto, diz Jorge Coli (2006, p. 22): “a autoridade institucional do discurso competente é forte, mas inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes”. Tal como na História, na História da arte o pesquisador se situa no campo das interpretações possíveis, cuja sustentabilidade se baseia nas fontes e, especificamente (na História da arte), nas inferências a respeito da(s) obra(s) estudada(s).

Seria lícita, nesse ponto, a pergunta: de que maneira se pode construir o consenso nas interpretações produzidas sobre as obras de arte? Como se disse anteriormente, os discursos críticos, além de instaurarem os obras de arte no mundo, ainda as classificam. Expôs-se, também, a pluralidade desses discursos, que resulta em diversas interpretações possíveis sobre as obras. Para que não se perca de vista o fundamental, deve-se enfatizar que:

A história da arte e a crítica não se contentam, porém, em determinar, com um veredicto sem justificações, a qualidade do objeto artístico. Elas trazem, ligados a esse julgamento, o discorrer sobre o objeto, o suporte que leva ao julgamento. Ora, a situação de divergências não é satisfatória para o próprio discurso. [...] Surge então o desejo de uma objetividade (COLI, 2006, p. 24).





Ou seja, a classificação das obras implica em uma hierarquização e distribuição variável, que se estrutura, muitas vezes, a partir da idéia de estilo, com a qual se pretende estruturar o discurso sobre a arte de forma mais “segura”, mas, também, mais generalizante. Como assevera Coli (2006, p. 25):

A idéia de estilo está ligada à idéia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa freqüência. A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte.

O exemplo apresentado no livro de Jorge Coli é extremamente esclarecedor para que se possa compreender o uso e os limites da noção de estilo e, por isso, far-se-á uso dele:

Tomemos um filme de Hitchcock, *Psicose*, por exemplo. Constatamos nele a **valorização dos personagens**, sempre presentes, sempre tratados de maneira individualizada; são mais freqüentemente um, dois, três, do que grupos numerosos. **O cineasta filmou-os de perto**, mostrando sobretudo os rostos, a parte superior dos corpos. Verificamos também que **as paisagens são raras** e, quando existem, estão **dramatizadas e intimamente ligadas à ação**: uma casa inquietante, um pântano que irá tragar um carro. Percebemos que não há momentos de contemplação, mas que **todas as imagens dependem de uma vontade preponderante de narrar**.

Estes elementos já são suficientes para detectarmos um estilo próprio ao filme, subordinado à narração, sublinhando o comportamento dos personagens. Mas

podemos aprofundar mais a análise, verificando que certos movimentos de câmera, certos tipos de montagem, certos efeitos musicis reaparecem com insistência e delineiam com precisão crescente o estilo de Psicose (COLI, 2006, p. 25-26, grifos nossos).

E o exemplo de Jorge Coli se completa da seguinte forma:

Depois de Psicose vamos ver Suspeita. Descobrimos que nele também existem paisagens dramatizadas, personagens vistos de perto, em tomadas próximas, movimentos de câmera que evocam Psicose. E, na medida em que nos pomos em contacto com outros filmes de Hitchcock, percebemos que **certos elementos de construção tendem a ser reempregados**, por exemplo um determinado travelling que começa à distância e se aproxima lentamente de uma janela, penetrando numa casa; um certo modo de localizar um personagem, dominado por um imenso elemento de arquitetura, de fotografá-lo como que aprisionado na teia das sombras projetadas num interior, ou no cruzamento dos caminhos entre os túmulos de um cemitério, e assim por diante. Prestando atenção nos elementos que reaparecem, descobrimos o estilo de Hitchcock. Do mesmo modo que podemos descobrir uma **coerência estilística** diferente em Eisenstein, Jean Renoir ou Humberto Mauro (COLI, 2006, p. 26, grifos nossos).

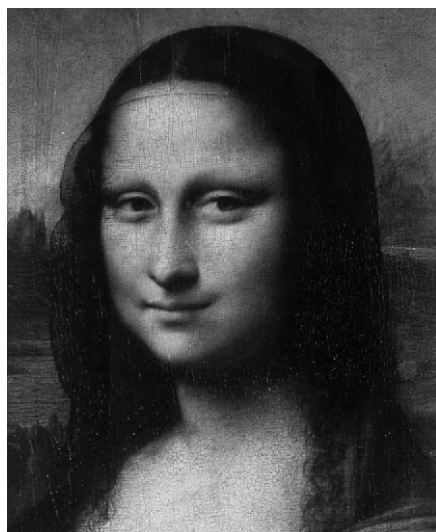
Quais seriam os elementos a serem destacados no trecho de Coli citado acima? Em primeiro lugar, deve-se ressaltar o fato de que todos os comentários sobre as obras de arte (no caso os filmes de Hitchcock) foram elaborados essencialmente a partir dos filmes, ou seja, a utilização da obra é **indispensável**. Além disso, é preciso notar que, para a construção de uma noção de estilo referente a um pintor, a





um escritor, a um escultor, a um compositor, a um cineasta (entre outros artistas), é preciso buscar, no conjunto de suas obras, elementos que se repetem e que, além disso, constituem características essenciais de cada obra. Portanto, o estilo é constituído a partir das chamadas constantes formais ou constantes estilísticas.

Mas a idéia de estilo, apesar de sua importância para a História da Arte, apresenta um problema fundamental, que, às vezes, provém de sua configuração e, outras vezes, de seu uso como um valor supostamente universal. Para que se consiga perceber e aproximar características comuns às diferentes obras de um artista, obviamente muitos elementos de cada obra são deixados de lado, em prol da identificação das semelhanças, formais ou temáticas. E isso, obviamente, propicia o questionamento acerca dos limites da noção de estilo, pois ela pode simplificar as obras visando a obtenção de uma categoria estável e devidamente circunscrita. Tome-se como exemplo a amplamente reconhecida Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, cujo primeiro plano foi exaustivamente interpretado e associado ao estilo do chamado Renascimento italiano, enquanto os demais elementos podem ser associados a outros princípios de composição não tão comuns no Renascimento italiano e na obra de Da Vinci.



Mona Lisa (detalhe)
Leonardo Da Vinci
1503-5
Óleo sobre tela
Musée du Louvre, Paris

Disponível em:
<<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>.

Acesso em: 31 mai. 2010.

Comentários genéricos como esses proferidos a respeito da tela de Da Vinci não são suficientes para respaldar qualquer objeção à noção de estilo, mas servem, pelo menos, para enunciar a questão. Procurar elementos comuns aos apresentados por Da Vinci na Mona Lisa nas demais obras do pintor e mesmo em obras de outros pintores da mesma época é procedimento comum na História e na crítica da arte, que serve, por exemplo, para estabelecer a autoria de uma obra desconhecida ou não assinada ou para refletir acerca de “influências”, apropriações, empréstimos ou imitações em uma determinada época ou sociedade. Contudo, como assinala Jorge Coli:

[...] a idéia [de estilo] é sedutora. Mas o problema, bem mais complexo, impede na realidade que as articulações sejam assim tão fáceis. Porque a **obra de arte não se reduz ao estilo**, e porque as classificações estilísticas não têm, muitas vezes, a pureza formal que evocamos acima. E também porque, no discurso sobre a arte, não é raro encontrarem-se referências à idéia de estilo como se fosse suficiente e formal, o que vem ainda mais complicar as coisas.

[...] as obras são complexas, e é de sua natureza escapar às classificações; pois as classificações são complexas e nunca se reduzem a uma definição formal e lógica; pois a relação entre as obras e os conceitos classificatórios é, sobretudo, complexa.

[...] as denominações estilísticas **extravagam o domínio da definição formal**, que, inicialmente, parecia constituir seu núcleo base. **Elas não são lógicas, são históricas**, viveram no tempo e tiveram caminhos e funções diferentes (COLI, 2006, p. 28-30, grifos nossos).

Ou seja, deve-se pensar os estilos como categorias analíticas inexatas e não como instrumentos dotados de cientificidade: “[...] [os estilos] não partem de definições, [...] e agrupam obras ou artistas por razões muito diferentes





[...]” (COLI, 2006, p. 34). O perigo, enfim, é o tratamento dos estilos como noções supostamente universais:

É banal encontrarmos a palavra surrealismo empregada como sinônimo de insólito, de estranho, de desabitual e mesmo de absurdo; como é banal ouvirmos dizer que determinado objeto é barroco porque parece extravagante ou muito ornamentado – fala-se mesmo em uma natureza barroca; ou que tal moça é romântica porque possui um personalidade sentimental, ou que tal artista é impressionista unicamente porque pinta de maneira mais ou menos livre. Esse emprego descontraído e sem compromisso é evidentemente abusivo, apenas apropriado a conversas de salão ou de bar. Entretanto, o mesmo princípio de universalidade costuma ocorrer com frequência num discurso que se pretende mais elaborado: Bosch passa a ser surrealista, Debussy impressionista (fala-se mesmo numa “crítica impressionista”!), Virgílio romântico, ou pior, tenta-se a todo preço rubricar os artistas com tal ou qual etiqueta.

[...] É suficiente nos debruçarmos sobre o objeto artístico em si mesmo para **percebermos a inanidade das classificações**, pois sua **riqueza foge sempre a qualquer determinação**. D. Casmurro é muito mais que um romance realista, A Besta Humana não se reduz aos preceitos do naturalismo: as **obras, em sua fecundidade concreta, são sempre mais do que nos dizem as pretensas definições**.

E, no entanto, elas possuem uma singular sedução. Estamos diante de produtos que nos escapam, que se desenvolvem de modo tão inesperado, tão pouco previsível que, para os dominar, não resistimos à tentação fácil de os classificar. E essas classificações passam a ser mais importantes do que as obras (COLI, 2006, p. 34-36, grifos nossos).

Portanto, como os trechos selecionados acima indicam de maneira precisa, as classificações na História e

na crítica das obras de arte são imprescindíveis, mas devem ser, necessariamente, tratadas como categorias históricas e sempre provisórias que precisam ser acompanhadas de considerações acerca da idéia de que a obra de arte não se reduz ao estilo, de que os estilos não são noções lógicas, mas históricas, e de que as obras são sempre mais do que as definições. Poder-se-ia distinguir, formalmente, as atividades do crítico e do historiador, dizendo que o primeiro analisa, seleciona, ‘julga’ as obras, valorizando-as ou desvalorizando-as, fazendo uso do conhecimento histórico para subsidiar suas afirmações. O historiador que interpreta objetos considerados artísticos os organiza segundo critérios específicos e, ainda que não consiga evitar os julgamentos e critérios seletivos, mostra como as categorias são históricas e que privilegiar algumas obras em detrimento de outras é característica de sua abordagem: “A seleção feita ou assumida pelo historiador nunca é o fim procurado pois [...] ele busca a compreensão dos fenômenos artísticos. [...] o que pretende [...] é articulá-lo [um *corpus* de obras] num conjunto coerente e o compreender” (COLI, 2006, p. 37).

A discussão acerca das categorias de organização das obras de arte (como os estilos, os movimentos, entre outras) foi empreendida por diversos autores como Heinrich Wölfflin, Eugenio d’Ors, Henri Focillon, em interpretações nas quais se pretendia, sobretudo, dispor as obras e pensar nas possíveis relações/vinculações (“influências”, apropriações, empréstimos, combinações) entre produções de um mesmo artista, entre produções de diferentes artistas em uma época, em uma região, ou entre produções de artistas de diferentes épocas (nesse caso, importa pensar em questões como tradições artísticas, rupturas, imitações, originalidade). Afinal: “O rigor das categorias é forçosamente simples e **simplificador**. A própria idéia de ‘estilo’, definida como um sistema de constantes formais,





parece insuficiente para cobrir a complexidade dos objetos [...]” (COLI, 2006, p. 60, grifo nosso). Como adverte Jorge Coli:

Tais moldes são perigosos porque induzem a acreditar que a aproximação da obra de arte passa unicamente por eles e que, nesse processo, eles são suficientes. Como se formassem uma grade transparente, e como se a riqueza dos objetos artísticos pudesse acomodar-se no sistema de ordens que eles propõem, **sistema que só pode partir de uma seleção redutora dos elementos constituintes do objeto artístico**” (COLI, 2006, p. 61, grifos nossos).

O fundamental nesse debate, como se pretendeu, até aqui, explicitar é: necessita-se de **cautela**. Nenhuma categoria será capaz de aproximar obras e artistas sem, inexoravelmente, reduzi-los, simplificá-los, generalizá-los. Isso não significa que se deve desconsiderar tais categorias, mas que se deve pensá-las como conceitos de operacionalização no processo de análise e interpretação das obras. O conhecimento histórico e o conhecimento especificamente produzido nas áreas mais diretamente relacionadas ao estudo das produções artísticas devem ser mobilizados em prol de uma interpretação que considere o maior número possível de variáveis, questões e encaminhamentos.

Isso posto, vê-se que todos os instrumentos de categorização, análise e interpretação das obras de arte são históricos, portanto, mutáveis, transitórios. Coloca-se, de pronto, outra questão: todas as sociedades, em todas as épocas, consideravam os mesmos objetos como artísticos? E ainda outra questão, derivada da primeira: a percepção artística, manifesta na criação e na avaliação das obras, é a mesma em todas as circunstâncias? Como disse mais precisamente Alfredo Bosi (2003, p. 31): “Será que todos os homens de todos os tempos, da Pré-História até hoje, viram e

representaram a existência da mesma maneira? Os testemunhos da arte dizem que não”. Partir-se-á de um recorrente exemplo, bastante preciso no que se refere ao encaminhamento dessas questões:

[...] abro um livro consagrado a um artista célebre do nosso século [século XX], Marcel Duchamp, e vejo entre suas obras, conservado em um museu, um aparelho sanitário de louça, absolutamente idêntico aos que existem em todos os mictórios masculinos do mundo inteiro. Ora, esse objeto não corresponde exatamente à idéia que eu faço de arte (COLI, 2006, p. 9).



“Fonte”, de Marcel Duchamp (1917)

Disponível em:
<<http://kakaos.files.wordpress.com/2008/07/duchamp1.jpg>>.

Acesso em: 31 mai. 2010.

Como se pode notar, o objeto de Duchamp, exposto sob pseudônimo e aceito apenas quando a autoria foi atribuída ao artista francês, não corresponde às noções mais comuns do que as pessoas, de forma geral, pensam ser arte. Na época em que veio a público, mesmo depois de ser associado a um artista reconhecido, continuou a ser rejeitado. A recusa a associar tal objeto à categoria obra de arte mostra como o supostamente simples ato de identificar um objeto como artístico é, como se disse desde o início desse livro, atividade arbitrária e baseada em critérios provisórios.

História da arte, crítica, museu, teatro, cinema de arte, salas de concerto, revistas especializadas: instrumentos de instauração





da arte em nosso mundo. Eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo – **através deles a arte existe**. São, como também a arte, específicos e indissociáveis de nossa cultura.

[...] Ora, é importante ter em mente que **a idéia de arte não é própria a todas as culturas** e que **a nossa possui uma maneira muito específica de concebê-la**. Quando nos referimos à arte africana, quando dizemos arte Ekoi, Batshioko ou Wobé, remetemos a esculturas, máscaras realizadas por tribos africanas da Nigéria, Angola ou da Costa do Marfim: isto é, selecionamos algumas manifestações materiais dessas tribos e damos a elas uma denominação desconhecida dos homens que as produziram. Esses objetos, culturais não são para os Ekoi, Batshioko, Wobé, obras de arte. Para eles, não teria sentido conservá-los em museu, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, como nós fazemos, porque são instrumentos de culto, de rituais, de magia, de encantação. Para elas não são arte. Para nós, sim (COLI, 2006, p. 63-64, grifos nossos).

Essa questão foi enunciada para refletir acerca de que se costuma nomear, por vezes, a “essência” da obra de arte, aquele elemento que supostamente diferenciaria um objeto artístico de um não artístico por suas propriedades intrínsecas. Jorge Coli problematiza essa busca de um “em si” artístico, desvelando o fato de que “o ‘**em si**’ da obra de arte [...] **não é uma imanência, é uma projeção**. Somos nós que enunciamos o ‘em si’ da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte” (COLI, 2006, p. 64, grifos nossos). Mesmo quando se pretende defender que uma obra de arte é um objeto capaz de ultrapassar a história, de permanecer ao longo do tempo, pois nele haveria algo capaz de conferir “transcendência cultural”, deve-se ter clareza de que a perenidade e a suposta eternidade das obras são, também e infalivelmente, construções históricas, “apenas

instrumentos com os quais dispomos, para nós mesmos, uma configuração de objetos. O absoluto da arte é relativo à nossa cultura” (COLI, 2006, p. 66).

Pretende-se afirmar com precisão, enfim, que “é difícil delimitar a linha que separa os objetos artísticos dos não artísticos [...]” (COLI, 2006, p. 66). Afirmar que cada sociedade, em cada época, cria categorias para diferenciar os objetos artísticos dos não artísticos implica em considerar, portanto, que a percepção artística, manifesta na criação e na avaliação das obras, não é a mesma em todas as circunstâncias. É evidente que se pode pensar em um “modelo de arte ocidental”, derivado da Antigüidade clássica (do mundo helênico, sobretudo), recuperado/ressignificado no período do chamado Renascimento e vigente, praticamente sem grandes opositores, até o século XVIII. Desse modelo retira-se ainda hoje, mesmo sem ter noção da operação cognitiva, princípios de representação do mundo. Mas esse “modelo”, válido principalmente para as artes plásticas (as outras artes têm especificidades), foi problematizado e, com seu questionamento, alargou-se a concepção de arte, fazendo, inclusive, com que se falasse em concepções de arte, com o plural demonstrando a compreensão das especificidades sócio-históricas. Ou seja, usa-se, de formas diversas, de objetos muito diferenciados, “vindos de outras culturas”. Como diz Coli, dispõe-se os objetos “para nós”, recuperando-os e, simultaneamente, introduzindo uma distância entre as obras e os indivíduos. Quando se define um objeto como artístico, esse é transformado.

Tal distância entre obras de arte e indivíduos é, portanto, cultural, mas pode ser, também, tanto maior ou menor quanto alguns fatores – como local de nascimento e permanência, nível e perfil de escolaridade, condições sócio-econômicas, acessibilidade/inacessibilidade a espaços de veiculação de obras de arte, entre outros – forem verificados. Há uma série de “ruídos”, como conceituou





Umberto Eco, que perturbam as relações entre sociedades, homens e obras e entre as obras e diferentes sociedades em diferentes temporalidades. Essas perturbações, que devem ser parte de qualquer interpretação como elementos a ser analisados, podem ser minimizadas por meio da investigação, mas não são totalmente eliminadas.

Uma das espécies de perturbação que interessa ao historiador é a que diz respeito à sobrevivência do objeto artístico. Afinal, como se sabe, o historiador dispõe, para a construção de suas explicações, de vestígios que chegam ao presente após uma série de fatores, desde a seleção propositada até o acaso. É claro que, no caso de uma obra de arte, a sua sobrevivência depende de fatores aos quais se incorpora a eventual valorização ou desconhecimento do objeto em sua época de produção, que resulta na guarda cuidadosa ou no desprezo. Além disso, obras de arte não são como textos simples: o tipo de representação que nelas se configura é mais complexo e também mais sofisticado.

Basta que se pense que algumas obras de arte se perderam graças à fragilidade dos suportes materiais – construções, esculturas, livros, são alguns exemplos possíveis – e que outras, como composições, se perderam pelo fato de que as notações musicais e as partituras foram disseminadas, nas sociedades ocidentais, apenas a partir da Idade Média, e que as tecnologias de gravação começaram a surgir apenas no século XX.

Caso se pretenda eleger como exemplo as pinturas, é fundamental pensar que os suportes (telas, paredes, vitrais) envelhecem, que as cores se alteram, que rasgos ou fissuras surgem e que as restaurações são, inevitavelmente, modificações nos originais, que não permitem que um observador de hoje tenha contato com a mesma Mona Lisa que os contemporâneos de Da Vinci tiveram. Que fique claro: a observação da época de produção não é superior àquela que hoje é possível, elas são diferentes, afinal, as

questões e inferências são diferenciadas. No caso de uma fotografia, apesar do suporte ser mais recente (a fotografia surgiu apenas no século XIX), as questões são muito semelhantes: envelhecimento do papel, fragilidade dos negativos, limitações técnicas, entre outras.

Portanto, o historiador deve se aproximar das obras de arte e tomá-las como fontes e objetos de investigação com a consciência de que se aproxima de objetos complexos, na medida em que carregam princípios de representação de determinadas épocas que são lidos e interpretados, inexoravelmente, a partir da bagagem cognitiva dos espectadores do presente, bagagem cognitiva que, por sua vez, é composta por significação possível àquele espectador, o que pode dispor ou não de uma série de outras leituras e interpretações que mediarão a sua relação com as obras.

Isso quer dizer que, quando se aproxima de uma obra de arte, o historiador necessita saber com precisão que as perspectivas de representação artística de sua época não são as mesmas que existiam em outros momentos e que, nesse sentido, os modos de representar artisticamente em cada época serão, necessariamente, objetos de investigação. Nesses modos de representar – a *mimesis*, tema a ser retomado – haverá a configuração de meios, de técnicas e de princípios formais/estéticos peculiares a cada época e sociedade, sendo que essas criações podem ou não ter sido consideradas artísticas em seu contexto de elaboração.

No afã de ter todas as obras (ou, pelo menos, muitas delas) à disposição, as sociedades precisam saber que elegem como artísticos objetos que, em sua origem, não eram necessariamente artísticos e que, ao elegê-los, alteram irremediavelmente sua condição inicial. Enfim, cabe ao historiador investigar a percepção artística, manifesta na criação e na avaliação das obras, sabendo que ela jamais será a mesma em todas as circunstâncias.





Caberia ainda uma última reflexão, vinculada a todas as realizadas até aqui. Neste trajeto de definição de critérios e instrumentos para a categorização ou não de objetos como artísticos, seria necessário refletir acerca do valor desses objetos, ou seja, da atribuição de uma determinada quantia de compra e venda dessas obras de arte?

Para muitos homens e mulheres, quanto mais valorizada monetariamente for uma obra de arte, mais qualidade ou importância ela terá. Colecionadores, galerias, museus e até mesmo um mercado ilegal existem para garantir a valorização por vezes inacreditável de quadros, esculturas, construções, fotografias, manuscritos de escritores, instrumentos musicais e partituras, entre outros. Essa perspectiva não é, de forma alguma, incontestável, ou seja, o fato de uma obra ser muito valiosa em termos monetários não significa, necessariamente, que ela é superior a outras menos valiosas. Afinal, os elementos que instauram a arte no mundo também hierarquizam as obras, e a valorização de uma obra não está exclusivamente vinculada às suas propriedades formais/estéticas.

Ao historiador interessa desconstruir a idéia muito recorrente de que a arte é supérflua, ou seja, de que aos objetos artísticos é atribuída exclusivamente a função de provocar emoções nos espectadores e que, além dessa função, não haveria outro propósito em sua existência. Cabe também problematizar a noção muito comum de que as produções artísticas (ou que assim se pretendem) que circulam em mercados alternativos, fora dos circuitos oficiais e legitimadores, têm mais qualidade do que as demais simplesmente porque não foram tomadas como objetos de consumo restrito ou mais amplo. Enfim, não há como garantir que um disco destinado ao circuito *underground* não seja, com o passar dos anos, elevado à condição de produção *cult* e, nesse caso, passe a ser

“consumido” por públicos diferenciados daqueles aos quais se destinava originalmente. Afinal, a atribuição de sentidos a uma obra de arte é social e histórica, e não pode ser totalmente controlada.

É fundamental considerar que as obras de arte, mesmo que tenham funções econômicas e estejam inseridas em circuitos da chamada *indústria cultural*, possuem também, em geral, funções sociais bastante significativas. As obras de arte permitem, por exemplo, a construção da chamada sensibilidade artística, que, ao contrário do que se pensa, não é inata, ou seja, pode e deve ser compartilhada de modo que o maior número possível de indivíduos possa compreender as obras de arte e atribuir diversas significações a elas. Além disso, o contato com as obras de arte pode permitir a humanização dos indivíduos, por conta das diversas representações e experiências às quais se pode ter acesso por meio das diversas formas de expressão artística.

Não obstante, foi dito que os historiadores costumam buscar as ditas relações entre as obras de arte e as sociedades nas quais elas foram produzidas. Concebe-se, a partir das referências com as quais se dialoga e que serão aos poucos apresentadas, que as obras de arte são a sociedade, ou seja, que elas compõem a sociedade, na medida em que as representações produzidas pelos homens ou mulheres, sejam materiais ou imateriais, estruturam as sociedades tanto quanto suas ações em âmbitos exclusivamente políticos ou econômicos. Práticas e ações devem ser consideradas tanto quanto as representações e no caso das obras de arte elas são fruto do trabalho dos artistas mas, ao mesmo tempo, resultam em representações que extrapolam esse trabalho específico. Jorge Coli lembra que Mário de Andrade, intelectual brasileiro definidor não apenas de perspectivas literárias mas, também, de visões do Brasil, certa vez disse que “a arte não é um elemento vital, mas um





elemento da vida” (COLI, 2006, p. 87). A arte não serve, apenas, à fruição, à apreciação do belo (afinal, a noção de belo é construção), ela permite, ao fornecer visões possíveis, a problematização do mundo.

O profissional da área de História que se aproxima das obras de arte deve ser capaz, ainda, de perceber quando essa espécie de culto ao belo e à fruição se configura como maneira de diferenciação social, cultural e econômica e, conseqüentemente, de discriminação e de distinção de grupos que se pretendem a ser (ou que são) elites. Nesses casos, a arte aparece como instrumento de separação entre aqueles que compartilham de experiências artísticas (uma sessão de cinema, uma peça de teatro, uma aula de balé, uma ópera, a leitura de um romance, entre outras) e aqueles que, por motivos diversos, não têm acesso a elas. Como se pretende defender ao longo da disciplina, todos(as) podem, desde que tenham acesso a instrumentos específicos, construir uma bagagem cognitiva que permita um relacionamento intelectual com as obras de arte, para além do sentimentalismo. E como a construção dessa bagagem cognitiva depende em grande medida da educação, os profissionais/educadores, entre eles o historiador, precisam ter clareza de seu papel no processo e nele intervir, em especial em um país como o Brasil, no qual as iniciativas de produção e ampliação do acesso às produções artísticas são, se não inexistentes, insignificantes diante do que seria necessário. Até porque as elites, muitas vezes, não vão além de um pedantismo que nem ao menos se aproxima da dimensão explicativa das obras de arte. Como ressaltou Jorge Coli, cujas reflexões orientaram boa parte da reflexão até aqui:

[...] Não é apenas necessário termos acesso às artes pelos álbuns, pelo rádio, pelos discos, pela televisão, é necessário também ir a museus, a concertos, a teatros, a cinemas, a exposições. É necessário visitar monumentos. É necessário poder ler.

Assim, num país como o nosso, temos que acrescentar ao esforço que a obra, pela sua complexidade, exige de nós, o esforço de alcançar concreta, materialmente, a produção artística. Somos condenados a redobrar nosso empenho, nosso interesse, nossa busca.

E esse esforço coloca de per si o problema, não mais individual, mas social, do direito à freqüentação. Assim, as pessoas que, em nossa sociedade, têm consciência do papel fundamental desempenhado pela arte no seio da cultura, são forçosamente obrigadas a colocar o problema do acesso à obra. É necessário exigir os meios da freqüentação (COLI, 2006, p. 129).

Enfim, pretendeu-se deixar claro que a aproximação com as obras de arte de uma perspectiva histórica e historiográfica não é tarefa simples e que são necessários esforços intelectuais bastante significativos. Ficou clara a proposta, que não é a de expor um painel de produções consagradas e de valorizar o gosto artístico. Não que não seja importante gostar das obras, mas aqui não se coloca este objetivo. O objetivo é preparar estudantes de História para que sejam capazes de compreender minimamente os mecanismos de construção e de significação de alguns tipos de produção artística, visando a inserção desses futuros profissionais em suas circunstâncias de atuação como indivíduos capazes de modificar a situação de precário relacionamento da população brasileira com as obras de arte. Se os futuros profissionais forem capazes que realizar tal tarefa sem vulgarizar ou menosprezar as diversas produções artísticas, se conseguirem desenvolver seu trabalho enxergando o potencial cognitivo e de humanização das obras em suas vidas e em suas comunidades, o objetivo terá sido atingido.





História e imagens: pintura e fotografia

Costuma-se dizer que “uma imagem vale mais do que mil palavras”. A afirmação, bastante arraigada no imaginário social, deriva de um tratamento das imagens como prova, sobretudo as fotografias. Esse tratamento, contudo, não concebe as imagens como construções subjetivas, muito menos permite pensar que são os indivíduos que, a partir de suas bagagens cognitivas, atribuem sentidos específicos às imagens com as quais têm contato.

No sentido oposto ao da afirmação corriqueira (acima mencionada), a discussão que se inicia agora tem como objetivo mostrar que são necessárias muito mais do que mil palavras para compreender as imagens e, além disso, que a utilização de imagens na pesquisa histórica e no ensino de História requer habilidades e saberes específicos, para além daqueles do domínio do historiador.

É comum a afirmação de que, atualmente, vive-se em uma sociedade imagética, na qual os indivíduos dialogariam mais com as imagens do que com os textos. De fato, a presença de imagens veiculadas por diversos canais e em diferentes suportes é incontestável e elas estão presentes tanto na educação formal (ainda marcadamente textual) quanto na informal.

Essa situação, entretanto, oblitera um problema fundamental: a constatação de que as imagens são muito presentes nos dias atuais não é acompanhada pela percepção de que os indivíduos precisam dominar saberes específicos para que sejam capazes de “ler” as imagens. A compreensão de imagens seria “natural”, pois não dependeria de formação ou trabalho diverso daquele que é desenvolvido ao longo de todos os anos de educação formal nos bancos escolares.



Todavia, se essa postura é verificável, principalmente, no senso comum, é de se notar que os saberes acadêmicos produzidos acerca das imagens têm, aos poucos, transformado o cenário, na medida em que, ao chegarem, por exemplo, aos professores, permitem que os educadores se preparem e preparem os alunos em um processo que se poderia chamar de alfabetização imagética, afastando-se do enfadonho uso das imagens como ilustração aos textos.

No que se refere especificamente à área de História, notou-se, desde a década de 1970, a gradativa ampliação do uso das imagens como fontes documentais. Tal crescimento se deve à compreensão do potencial cognitivo das imagens e, ainda, ao afastamento de diversos preconceitos alimentados durante décadas. Como o universo iconográfico é extenso, cada tipo de imagem demanda, obviamente, conhecimentos específicos. Apesar dessa ampliação substancial, inclusive no Brasil, é muito comum, em geral para além dos textos acadêmicos (em livros didáticos, por exemplo), a utilização de imagens para ilustrar o texto, torná-lo supostamente mais fluido e mais “atrativo”.

A reflexão que aqui se configura não concebe as imagens como ilustrações ou elementos acessórios e decorativos, mas como construções/elaborações individuais e coletivas que fazem parte, nos termos do professor da Universidade de São Paulo (USP), Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, da visualidade, “dimensão importante da vida social e dos processos sociais” (MENESES, 2003, p. 11). Compartilha-se da convicção de Menezes de: “[...] propor as vantagens que poderiam beneficiar o conhecimento histórico, se a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, [...] de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo” (MENESES, 2003, p. 11).

O problema, enunciado por Meneses, é que a aproximação dos historiadores do campo visual “reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem – transformada em fonte de informação” (MENESES, 2003, p. 11). Não se trata de desconsiderar as imagens, muito pelo contrário, trata-se de se indagar acerca do potencial cognitivo das imagens, compreendendo-as como parte das sociedades nas quais foram produzidas.

Esse potencial cognitivo começou a ser explorado, como demonstra Ulpiano Meneses no artigo “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, apenas no Renascimento, exploração vinculada às primeiras sistematizações de saberes que se poderia chamar de História da Arte. A História da Arte, como área do saber e conhecimento disciplinar, consolidou-se nos séculos XVIII e XIX como um campo de produção de conhecimento capitaneado por especialistas chamados de historiadores da arte, diferenciados dos historiadores *tout court* por conta do afastamento da disciplina histórica, no século XIX, das temáticas da cultura. Por conta disso, a História da Arte se desenvolveu e se estruturou paralelamente à disciplina História, o que resultou na formação de profissionais, cursos e instituições alheios aos departamentos e programas de pós-graduação em História. Os historiadores da arte, pelo menos até o século XX, foram profissionais predominantemente vinculados às áreas de Artes plásticas, Artes cênicas, Arquitetura, entre outras, valorizando preponderantemente os aspectos estéticos das obras em detrimento dos elementos sócio-históricos. Essa tendência tem se revertido aos poucos, com historiadores *tout court* desenvolvendo, nas últimas décadas, pesquisas e atividades de docência com a utilização de obras de arte.

O que se quer dizer é que, durante muitas décadas, a produção de conhecimento vinculado à História da Arte esteve sob a tutela de profissionais que, em geral, não





acompanhavam os debates específicos da área de História, criando, para a História da Arte, conceitos, princípios, métodos e perspectivas específicas. Essa especificidade se configurava, ainda, por conta da ênfase na consideração dos aspectos formais/estéticos das obras de arte, diminuindo-se a importância das chamadas visadas externalistas, nas quais se pretendia refletir acerca das questões sócio-históricas relacionadas às produções artísticas.

Felizmente, aos poucos, os historiadores e historiadores da arte têm se aproximado, e há cada vez mais profissionais que podem ser definidos como historiadores da arte e que têm formação específica da área de História, o que, necessariamente, suscita questões: seria a interpretação das obras de arte realizada pelo historiador uma interpretação exclusivamente histórica, como já se pretendeu realizar em uma “história social da arte”? É possível abrir mão dos elementos formais/estéticos quando da interpretação das obras de arte?

As respostas possíveis a essas perguntas são diversas, mas, para os propósitos das discussões aqui enunciadas, deve-se dizer que buscar-se-á uma interpretação na qual forma, conteúdo e aspectos externos sejam mobilizados em prol de uma compreensão histórico-estética das obras de arte. Ou seja, o historiador que se pretende formar trabalhará a partir da compreensão de que a História da Arte é uma área/disciplina histórica e, também, estética, por excelência multidisciplinar, na qual confluem, além dos resultados específicos da História da Arte até o momento, contribuições da Antropologia, da Sociologia, da Teoria da Literatura, da Arquitetura, entre outras, que devem, segundo se entende neste momento, ser mobilizadas a partir do olhar do historiador, com suas especificidades.

Voltando às imagens, é preciso ressaltar que, mesmo com a ampliação dos estudos que as tomam como objeto ou como fonte do historiador, a exploração cognitiva dos

diferentes tipos e suportes imagéticos ainda é pobre, diante do que seria possível. Isso se deve, principalmente, à demora na aceitação de uma perspectiva na qual, como propôs Ulpiano Meneses, as imagens sejam mobilizadas em função da construção de uma História Visual, não como mais uma subárea, mas como “um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa história em todos os seus domínios” (MENESES, 2003, p. 11). Nesse sentido, a História Visual, esse “ângulo estratégico de observação da sociedade – de toda a sociedade” (MENESES, 2003, p. 11), visa oferecer meios para a exploração do potencial cognitivo das imagens. Como diz Ulpiano Meneses (2003, p. 27-28):

A solução está em definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa *problemática histórica* proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ela se alimentará. As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade.

Claro está que Ulpiano Meneses enuncia propostas específicas para historiadores, das quais, eventualmente, outras áreas podem se servir. Mas cabe aqui um alerta: tais propostas não são melhores do que as configuradas em outras áreas, que podem ser tão ou mais relevantes em função dos propósitos de cada disciplina ou de cada investigação. Prossegue Meneses, em argumentação que precisa ser aqui citada integralmente:

Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História





Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não como dispensar aqui, também, a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos por *intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. Assim, a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento – **embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual**. Mas são os *problemas visuais* que terão de justificar o adjetivo apostro a “História” (MENESES, 2003, p. 28, itálicos no original, negritos nossos).

A proposta de Ulpiano Meneses, portanto, implica em considerar os seguintes focos de maneira integrada:

- a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;
- b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;
- c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar” (MENESES, 2003, p. 30-31).

Conclui Meneses que tais “insumos caracterizadores dos ‘regimes escópicos’ (expressão cunhada por Christian

Metz) é que permitiriam, [...], investigar a *visualidade* [...]" (MENESES, 2003, p. 31). Nesse caso, a *visualidade* seria compreendida como “uma série de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias históricas específicas” (CHANEY, 2000, p. 118 apud MENESES, 2003, p. 31, em inglês no original).

Como se pretendeu mostrar até aqui, a aproximação com as imagens é tarefa complexa e árdua, obviamente não solucionável pelas simplificações ou idéias arraigadas no senso comum, nem pela postura de privilegiar ora os aspectos formais/estéticos, ora os aspectos sócio-históricos. Mas se as imagens em geral oferecem dificuldades e suscitam questões, quais serão os problemas específicos para o historiador quando se defronta com imagens artísticas, ou seja, obras que são, “antes de tudo, o saldo visual-plástico de uma operação intencional de ordem produtiva e intelectual [...]" (FREITAS, 2004, p. 10). A imagem artística: “[...] possui uma região específica, ao menos uma, composta de arranjos de linhas, volumes, cores, luzes e texturas, e [...] essa região – como sabemos, formal – se não resume a totalidade da imagem, tampouco se oferece como ‘efeito’ de qualquer outra idéia ou fenômeno” (FREITAS, 2004, p. 10).

A citação acima, do artigo “História e imagem artística: por uma abordagem tríplice”, de Artur Freitas, é exemplar no que se refere a uma tendência de estudos nos quais as preocupações de Ulpiano Meneses estão contempladas. O estudo de Freitas mostra as configurações desses estudos – entre os quais, os de Michael Baxandall – e sugere que o tratamento das imagens em geral e das artísticas em especial deve ser estruturado a partir de três dimensões, a formal, a semântica e a social. De acordo com a proposta de Freitas, cada uma dessas dimensões implica em um isolamento metodológico temporário, que permite tratar das questões próprias a cada uma delas e, depois, do





resultado combinado da análise dessas dimensões, em prol de uma interpretação das imagens. De forma mais precisa: a proposta de Artur Freitas mostra que se faz necessária a compreensão das dimensões da seguinte maneira, em estreita relação:

– **Dimensão formal**, na qual a imagem deve ser vista como “configuração, construção ou elaboração material de uma certa visualidade. [...] o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática ‘plástica’, [...] de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil” (FREITAS, 2004, p. 8); maneira que, “ao entender a ‘forma’ como o *vestígio* de uma atividade, é capaz de restituir à imagem sua própria temporalidade” (FREITAS, 2004, p. 8, grifos no original).

– **Dimensão social**, na qual a imagem, para além de ser considerada apenas como “representação ou pura forma”, é entendida como um artefato, como coisa (aqui a aproximação com a proposta de Meneses), em relação à qual não se pode aceitar qualquer “comentário determinista, seja ele de ordem institucional (consagração, prestígio, mídia, crítica), ideológica ou socioeconômica (valor venal, ascensão social, necessidades materiais)” (FREITAS, 2004, p. 14). Nesse sentido, asservera Freitas, “a compreensão do *funcionamento* de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, [...], **mas sobretudo de uma integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem**” (FREITAS, 2004, p. 14, itálico no original, negritos nossos).

– **Dimensão semântica**, que diz respeito aos “conteúdos”, e que “depende tanto do *contexto* de apresentação da imagem – uma bienal internacional, um culto, um livro didático – quanto de sua *visualidade específica* – sua forma” (FREITAS, 2004, p. 14, grifos no original). Mas esta dimensão, a semântica, “não nasce da *soma* desses

dois eixos, mas da sua *interpretação*, [...] nasce dos *significados* atribuídos pelo sistema de referências e valores de um *observador concreto* – nasce, enfim, da construção *subjetiva* de um *conteúdo*” (FREITAS, 2004, p. 14, grifos no original). Ou seja, “quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um *signo*” (FREITAS, 2004, p. 14, grifos no original).

É preciso repetir: na proposta de Freitas, aqui apropriada, “a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um *signo*”. Nesse caso, leituras apenas histórico-sociais ou apenas estéticas são parte do processo interpretativo e não o resultado final do processo. E é por isso que, como Freitas, defende-se aqui “que o conhecimento histórico e o conhecimento artístico não somente podem beneficiar-se mutuamente, como são mutuamente interdependentes” (FREITAS, 2004, p. 17). Endossa-se, ainda, a opinião de Michael Baxandall em seu livro *O olhar renascente* (mencionada por Freitas), de “que não é apenas o ambiente sociocultural que pode aguçar nossa experiência de uma imagem artística, mas, revertendo a equação, que as próprias formas e os estilos visuais também ‘podem apurar a percepção que temos da sociedade’” (FREITAS, 2004, p. 17-18).

Freitas mostra que se cada dimensão histórica de análise de imagem possui, relativamente, seu sentido próprio, torna-se indispensável refletir acerca da “‘impureza’ das imagens na contemporaneidade [...]”, evitando a todo custo “interditar o fluxo entre dimensões visuais que são evidentemente dinâmicas, contaminadas, *históricas* [...]” (FREITAS, 2004, p. 18, grifos no original).





Por fim, conclui-se, a partir da proposta de Artur Freitas, que, se não há privilégio de qualquer uma das dimensões, também não se pode propor que cada pesquisador “deixe de privilegiar a dimensão que mais se adapte ao seu problema de pesquisa, ao seu objeto de análise ou à sua formação especializada” (FREITAS, 2004, p. 18). É imprescindível, por outro lado, **“enfraquecer a idéia de que uma das dimensões pode eliminar, supor ou determinar as demais; e reforçar a premissa de que cada dimensão ‘valha apenas como componente dialético de um sistema de relações’ (Argan, 1992: 70)”** (FREITAS, 2004, p. 18, grifos nossos).

As reflexões de Ulpiano Meneses e de Artur Freitas suscitam questionamentos, inclusive, a respeito daquilo que parece óbvio. Costuma-se dizer, por exemplo, que as sociedades atuais são dominadas pelas imagens. Pouco se diz, no entanto, da incapacidade generalizada de leitura de imagens, pois a educação costuma fornecer ao indivíduo um contato passivo com os diferentes tipos de imagens, principalmente com a fotografia e o cinema, que são tomados, sobretudo nas aulas de História, como presentificações do passado. Obviamente, esta posição está equivocada e Meneses e Freitas permitem, a contrapelo, a estruturação de propostas cautelares de leitura das imagens.

É preciso ressaltar desde o início: não se deve esperar uma receita para ler e interpretar as imagens, não porque tal intuito seja completamente abandonado, mas porque todo roteiro construído com tal objetivo será, sempre, provisório, na medida em que será fruto de referências específicas, o que, nesse sentido, garante sua circunscrição, sem invalidar as conclusões às quais, a partir dele, forem alcançadas.

Outra observação a ser feita é que, a seguir, dialogar-se-á com historiadores *tout court* que são historiadores da arte, como é o caso de Michael Baxandall. Espera-se que seja possível perceber, a partir de alguns trabalhos, a

identidade específica do historiador da arte, que não exclui as características do historiador *tout court* mas, de qualquer forma, necessita de formação complementar para o tratamento da dimensão estética/formal das obras de arte, seus objetos.

Apesar das imagens, de fato, fazerem parte, em maior ou menor grau, do cotidiano de milhões de seres humanos, a relação que se mantém com elas é muito diversa, predominando a posição de consumo passivo e o uso como ilustração. Dificilmente, nos âmbitos educativos formais e informais, percebe-se um esforço mínimo de decodificação de pinturas, fotografias, programas de televisão ou filmes, entre outros tipos. Costuma-se atribuir tal comportamento à precariedade da educação visual, culpabilizando a escola por não garantir a capacidade de relacionamento crítico com tais produtos.

Essa situação implica, ainda, na desconsideração do potencial cognitivo das imagens, afinal, quando se utiliza uma imagem para ilustrar um argumento textual, considera-se que toda a informação relevante está no texto e que à imagem cabe um papel secundário, de confirmação, que desconsidera a configuração de uma mensagem específica na materialidade imagética.

Na contramão dessas tendências e com sucesso, historiadores têm se dedicado, há décadas, à construção de uma “maneira” específica de ler e interpretar as imagens que incorpore os procedimentos específicos ao *métier d'historien* aos procedimentos desenvolvidos para a análise dos elementos formais/estéticos das obras. Que fique claro: tanto os procedimentos considerados específicos ao ofício de historiador quanto o tratamento dado especificamente às questões formais não são excludentes e se desenvolveram separadamente por questões disciplinares, que afastaram, a partir do século XIX, o estudo da cultura e das artes em uma perspectiva histórica da maior parte das páginas escritas pelos historiadores *tout court*, voltando a aparecer





sistematicamente apenas no final do século XX. Afinal, como disse Artur Freitas, “o conhecimento histórico e o conhecimento artístico não somente podem beneficiar-se mutuamente, como são mutuamente interdependentes” (FREITAS, 2004, p. 17).

A busca dessa “maneira” específica de ler e interpretar as imagens fez com que os historiadores *tout court* aprendessem, aos poucos, a dialogar com os saberes artísticos, em prol de explicações que não desconsiderassem a dimensão formal das obras. Mesmo assim, há inúmeros exemplos de estudos muito significativos nos quais os historiadores abriram mão da análise dos aspectos formais da obra, defendendo sua suposta incapacidade para esses encaminhamentos. Vários desses estudos poderiam ser considerados partícipes de uma “história social da arte”, e, entre eles, encontram-se livros como *Indagações sobre Piero*, do célebre historiador italiano Carlo Ginzburg, ensaio micro-histórico extremamente elucidativo acerca de obras de Piero della Francesca, no qual o historiador italiano não discutiu as propriedades formais/estéticas, a não ser quando tais propriedades estavam em jogo ou podiam ser explicadas socialmente.

Sem desconsiderar os elementos formais das obras, o historiador britânico Michael Baxandall desenvolveu estudos indispensáveis aos profissionais de História dedicados aos estudos das imagens. Seus livros *Sombras e luzes*, *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença* e *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, publicados no Brasil, tornaram-se referências obrigatórias nos cursos brasileiros, bem como se tornaram indispensáveis seus diversos estudos não traduzidos para o português. Nessas obras, sobretudo em *Padrões de intenção*, Baxandall propõe encaminhamentos dos quais serão retirados alguns elementos.

Munidos das considerações de Meneses e de Freitas, fundamentais, seria possível acrescentar a elas os

comentários de Michael Baxandall, específicos para a pintura, em seu *Padrões de intenção*:

Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma descrição parcialmente interpretativa. Essa descrição é pouco ordenada e vívida.

Em primeiro lugar, uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em outras palavras, a descrição é uma relação entre o quadro e os conceitos.

Em segundo lugar, muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como um objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós, ou a outras coisas que poderiam ter um efeito comparado sobre nós, ou ainda às supostas causas de um objeto que produzisse em nós o mesmo efeito que o quadro. Este último ponto é particularmente relevante para nossa pesquisa. Por um lado, o fato de esse processo estar tão arraigado em nossa linguagem sugere que é impossível evitar a explicação causal, e que, por isso mesmo, é importante dedicar-lhe uma reflexão. Por outro lado, deve-se estar atento ao fato de que a descrição que, em poucas palavras, fará parte da explicação, já contém presuntivamente elementos explicativos, como o conceito de “desenho” [*design*].

Em terceiro lugar, a descrição contém um sentido independente muito geral, e para especificar esse sentido é preciso que o quadro esteja presente. A descrição é um ato de demonstração – através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse – e funciona de modo ostensivo: o sentido se forma por um jogo de referência recíproca, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto particular a que ela se reporta (BAXANDALL, 2006, p. 43-44).





O trecho acima, apesar de extenso, é fundamental para compreender as proposições de Baxandall em relação às imagens, sobretudo a pintura. Voltar-se-á a esse trecho a seguir.

Como se disse, todos os comentários de Meneses, Freitas e Baxandall são fundamentais. É perceptível que, na escolha de Baxandall, está implícita a discussão acerca da pintura. Não é o objetivo desta discussão e desta disciplina propor uma história da pintura, mas, pelo contrário, buscar-se-á sugerir encaminhamentos genéricos o suficiente que permitam o trabalho com pinturas de diferentes autores, períodos e estilos.

Empreendendo uma síntese das considerações de Meneses, Freitas e Baxandall, chega-se a uma série de conclusões a partir das quais, com a ampliação, a seguir, para o tratamento da fotografia, será possível elaborar uma proposta de roteiro de análise de imagens. O primeiro aspecto a ser ressaltado é que qualquer roteiro proposto requer que o elaborador/intérprete conheça uma série de elementos técnicos, sobretudo em relação à dimensão formal, o que demanda que o investigador busque conhecer elementos como traços, linhas, cores, sombras, entre outros, que podem ser dominados por meio da leitura de bibliografia especializada, parte dela sugerida ao final deste livro.

Assim como no caso da pintura, hoje é possível construir o debate acerca da fotografia como objeto artístico e como fonte histórica com o subsídio das investigações de historiadores *tout court*. No caso específico da fotografia, seria possível desenvolver uma discussão na qual o objetivo seria problematizar se a fotografia é ou não arte. Para a finalidade que aqui se configura, uma observação: proporcionalmente, a maior parte da produção fotográfica é fotojornalística e, por conta disso, ou seja, por conta de sua produção ser motivada por uma finalidade documental/informativa vinculada a uma finalidade comercial, costuma-se julgar a fotografia assim elaborada

como não artística. É preciso aqui relembrar: o que torna ou não um objeto artístico é, como disse Jorge Coli, não apenas sua materialidade, mas, além disso, os **discursos** proferidos pelos especialistas, e/ou os **locais** específicos (galerias, museus, entre outros) e/ou as **instituições** que possuem requisitos para tal. Portanto, pode-se considerar uma fotografia artística ou não por fatores que extrapolam aqueles normalmente valorizados, ou seja, a autoria, o tipo de suporte ou de câmera, a cor ou ausência de cor, ou o trabalho não comercial e estetizante do fotógrafo – comumente chamado de fotografia autoral – não serão suficientes para atribuir o rótulo arte a uma fotografia ou a uma série de fotografias:

A necessidade de se estabelecer uma ruptura criativa entre a fotografia artística e a fotografia documental induz a um erro na própria concepção da linguagem e estética fotográfica, como também na própria noção de criatividade. Ambas atuam na reelaboração do referente e engendram uma leitura do mundo a partir de um olhar, matizado pelas visões de mundo. Depois de feita uma foto nada será como antes. O que no processo faz diferença é a mediação estabelecida entre sujeitos que a visualizam, que a interpretam, que a captam, estabelecendo uma assim seu princípio intertextual. Os sentidos das fotografias são múltiplos e a beleza nelas inscrita não compõe uma estética padronizada (MAUAD, 2008a).

A fotografia, aliás, apareceu em um contexto de predomínio da pintura histórica e de grande importância da pintura de retrato, o século XIX. Desde o início, a produção fotográfica foi julgada, em grande medida, a partir dos parâmetros disponíveis para a avaliação das pinturas, o que, aos poucos, se modificou, quando a linguagem fotográfica se especificou e foi julgada como tal.





Desde o início, a fotografia esteve envolvida, também, em outras polêmicas, como mostrou Ana Maria Mauad:

Desde então a fotografia, ao longo de sua história, **foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções**. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos, dentre eles o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo um novo espaço de criatividade para esta.

Mas será a fotografia uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos como concebia o pensamento dos oitocentos?

Por muito tempo esta marca indefectível de realidade foi atribuída à imagem fotográfica, sendo seu uso ampliado ao campo das ciências dos mais diversos aspectos, desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável. **No plano do controle social a imagem fotográfica foi associada a identificação passando a figurar, desde o início do século XX, em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. No âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu de prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares** (MAUAD, 2008a, grifos nossos).

Este fragmento, retirado de artigo da professora Ana Maria Mauad, da Universidade Federal Fluminense (UFF), reconhecida especialista nos estudos que envolvem fotografia e história, torna precisos alguns elementos que devem ser sempre mobilizados pelo pesquisador no trato com o material fotográfico: 1) o questionamento da idéia de prova; 2) a relação com o poder. Assevera ainda Ana Maria Mauad, com atenção para a problematização do tratamento da fotografia como “duplo da realidade”:

No entanto entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existem muito mais que os olhos podem ver. A **fotografia** para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade, é **uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda, uma leitura do real realizada mediante ao uso de uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.**

A idéia de que, o que está impresso na fotografia é a realidade pura e simples, já foi criticada por diferentes campos do conhecimento. O ponto de partida é a desnaturalização da representação fotográfica a partir da comparação entre a imagem fotográfica e o objeto concreto. A primeira é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade, quando não é preto e branco, ou seja não guarda nenhuma característica própria à realidade das coisas. O segundo passo é compreender que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas tanto cultural como historicamente, afinal de contas existe uma diferença bastante significativa entre uma carte de visite e um instantâneo fotográfico de hoje. Por fim, há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando esta atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz ‘clie’ (MAUAD, 2008a, grifos nossos).





No trecho acima se lê uma afirmação que deve nortear qualquer aproximação com as fotografias: “[a fotografia] é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda, uma leitura do real realizada mediante ao uso de uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (MAUAD, 2008a). Ou seja, nunca se deve considerar que a fotografia é natural, ou que ela presentifica o passado. Há sim, por meio da fotografia, um contato com a memória e, por isso, o historiador deve estar atento a esse potencial da imagem, pois:

a fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. Não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida, o testemunho é válido. No entanto há que se considerar a fotografia, ao mesmo tempo, parafraseando o historiador francês Jacques Le Goff, como imagem/documento e imagem/monumento. No primeiro caso considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, onde objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado, tais como: condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, àquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, portanto se a fotografia informa ela também conforma uma determinada visão de mundo (MAUAD, 2008a).

Há fotografias, enfim, que documentam e monumentalizam eventos, idéias ou personagens. São notáveis alguns exemplos, com personagens políticos da história latino-americana que são vistos ainda hoje, em grande medida, da forma (positiva ou negativa) como foram fotografados, nestas imagens que se integraram ao imaginário social da América Latina:



“Lampião e seu bando, cabeças decapitadas” (1938)

Disponível em:
<<http://diariodoandre.files.wordpress.com/2010/07/bando-decapitado.jpg>>.

Acesso em: 11 set. 2010.



“Ernesto Guevara de la Serna, ‘El Che’”, por Alberto Korda (Cuba, 1960, sem edição)

Disponível em: <<http://mashamba.com/ficheiros/che-korda.jpg>>.

Acesso em: 11 set. 2010.



“Emiliano Zapata [Hotel Moctehuzoma, Cuernavaca, Mexico” (c. 1911)]
Autoria recentemente contestada

Disponível em:
<http://1.bp.blogspot.com/_q08M1ajACHg/Swb8DnaORrI/AAAAAAAAA168/dhkvXvWs6M/s1600/emiliano+zapata-rifle.jpg>.

Acesso em: 11 set. 2010.





As três fotografias acima representam momentos-chave da história política de países latino-americanos no século XX, na sequência, Brasil (a fotografia das cabeças de Lampião e seu bando), Cuba (a fotografia de Che Guevara, infinitamente reproduzida até os dias de hoje, editada e descontextualizada) e México (a fotografia de um dos líderes da Revolução Mexicana, Emiliano Zapata, que continua a inspirar movimentos sociais e que tem nessa foto uma de suas representações oficiais, cuja autoria foi recentemente contestada). O historiador, retomando as considerações de Mauad, deve tratar essas fotografias (e todas as demais) como imagem/documento e imagem/monumento, como “índice, como marca de uma materialidade passada, onde objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado” e como “símbolo, àquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro”. Enfim, diz Mauad, lembrando Jacques Le Goff, que “todo documento é monumento, portanto se a fotografia informa ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 2008a). Assevera Mauad (2008a):

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolve, necessariamente três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor (VILCHES, 1992). Cada um destes três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural, envolve um ‘locus’ de produção e um produtor, que manipula técnicas e detêm saberes específicos à sua atividade; um leitor ou receptor, concebido como um sujeito transindividual, cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido.

Parece evidente, assim, que o uso das imagens – quaisquer que sejam – como ilustração é inaceitável, na pesquisa ou no ensino. Se são construções e se dependem da interação entre o autor, o objeto e um leitor, as imagens necessariamente estão abertas a análises e interpretações e não podem, apenas, serem tomadas como confirmações para os dados de textos. Afinal, como ressaltou Ulpiano Meneses, o historiador deve se interessar pelas imagens como parte da visualidade de um determinada sociedade, em determinada época e, portanto, ela só pode ser explicada em conjunto com os demais vestígios daquela circunstância aos quais se têm acesso no presente. Além disso, e nunca é demais enfatizar, o historiador se caracteriza por construir perguntas para os vestígios, e é isso que deve delimitar sua pesquisa, enfim, as imagens são mobilizadas em prol da compreensão e explicação de problemas históricos e historiográficos.

As questões que o historiador deve formular, contudo, serão tanto mais sofisticadas e mais precisas quanto ele for capaz de identificar elementos nas fotografias e, para tanto, compartilhar-se-á dos encaminhamentos sugeridos por Ana Maria Mauad em ensaio intitulado “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”:

O primeiro passo é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não devem ser considerados como entidades a-históricas.

O segundo passo é conceber a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. A fotografia, assim concebida, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto. A fotografia comunica por meio de mensagens não-verbais, cujo signo





constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionalizados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens.

O terceiro passo é perceber que a relação acima proposta não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado. Portanto, para se ultrapassar o mero *analogon* da realidade, tal como a fotografia é concebida pelo senso comum, há que se atentar para alguns pontos. O primeiro deles diz respeito à relação entre signo e imagem. Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo, como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento – incorpora funções sógnicas.

Um segundo ponto remete à imagem fotográfica enquanto mensagem, estruturada a partir de uma dupla referência: a si mesma (como escolha efetivamente realizada) e àquele conjunto de escolhas possíveis, não efetuadas, que se acham em relação de equivalência ou oposição com as escolhas efetuadas. Dito em outras palavras, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis.

Conclui Mauad:

Finalmente, o terceiro ponto concerne à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da

fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais, por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social (MAUAD, 2008b, p. 42-43).

A pesquisadora, depois de arrolar essas considerações (reproduzidas integralmente em função de sua extrema pertinência para o debate aqui proposto), sugere duas fichas de análise “no intuito de decompor a imagem fotográfica em unidades culturais, guardando a devida distinção entre forma do conteúdo e forma da expressão” (MAUAD, 2008b, p. 43). As fichas serão reproduzidas a seguir e, note-se, foram concebidas para que haja um trabalho das fotografias como partes de séries, pois, como Ulpiano Meneses e Artur Freitas disseram, a análise de séries de imagens permite a problematização de questões que, individualmente, não se poderia investigar.

Ficha de elementos da forma do conteúdo

Tabela 1

Agência Produtora				
Ano				
Local retratado				
Tema Retratado				
Pessoas retratadas				
Objetos retratados				
Atributo das pessoas				
Atributo da paisagem				
Tempo retratado (dia/noite)				
Número da foto				





Ficha de elementos da forma da expressão

Tabela 2

Agência Produtora				
Ano				
Tamanho da foto				
Formato da foto e suporte (relação com o texto escrito)				
Tipo de foto				
Enquadramento I: sentido da foto (horizontal ou vertical)				
Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita, centro)				
Enquadramento III: distribuição de planos				
Enquadramento IV: objeto central (arranjo e equilíbrio)				
Nitidez I: foco				
Nitidez II: impressão visual (definição de linhas)				
Nitidez III: iluminação				
Produtor: amador ou profissional				
Número da foto				

(MAUAD, 2008b, p. 44)

Sem a pretensão de se considerar tais fichas como receitas – afinal, a própria Ana Maria Mauad não as concebeu assim –, o resultado da descrição obtido por meio do uso dessas fichas (que podem ser ampliadas, diminuídas ou modificadas de acordo com os objetivos da pesquisa)

deve ser organizado, na proposta de Mauad, em unidades culturais, posteriormente “realocadas em categorias espaciais, estabelecidas para a estruturação final da análise, [...]” (MAUAD, 2008b, p. 45). São elas:

- Espaço fotográfico: compreende o recorte espacial processado pela fotografia, incluindo a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado – fotógrafo amador ou profissional – bem como os recursos técnicos colocados à sua disposição. Nesta categoria, estão sendo considerados as informações relativas à história da técnica fotográfica e os itens contidos no plano da expressão – tamanho, enquadramento, nitidez e produtor –, que consubstanciam a forma da expressão fotográfica.
- Espaço geográfico: compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizado pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições, como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado etc. Nesta categoria, estão incluídos os seguintes itens: ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor.
- Espaço do objeto: compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nesta categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Neste sentido, estabeleceu-se uma tipologia básica constituída por três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Na composição do espaço do objeto, estão incluídos os itens: tema, objetos, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento.





- Espaço da figuração: compreende as pessoas e animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. Tal categoria é formada pelos itens: pessoas retratadas, atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez.
- Espaço da vivência (ou evento): nela estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. O espaço da vivência é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturado a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, na medida em que, ao incorporar a idéia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. Ou, para utilizar-se a terminologia do fotógrafo francês Henry Cartier-Bresson, trata-se do movimento de quem posa ou é flagrado por um instantâneo e do movimento de quem monta a cena ou capta o “momento decisivo” (MAUAD, 2008b, p. 45-46).

As proposições de Mauad, que devem ser indispensavelmente articuladas e entendidas como uma construção derivada da leitura e descrição da imagem, não invalidam o roteiro apresentado na última aula, fruto de síntese das considerações de Meneses, Freitas e Baxandall, uma proposta (cautelar) de roteiro de leitura e análise de pinturas e, também, de fotografias:

**PROPOSTA DE ROTEIRO DE LEITURA E
ANÁLISE DE IMAGENS**

- 1) Ficha descritiva da imagem: autor(a), ano(s) de produção, ano de divulgação (se houver), suporte (afresco, óleo sobre tela, têmpera, tipo de papel, entre outros).
- 2) Circunstâncias de produção: encomenda, obra autônoma, circulação e compras (se houver).

3) Descrição sucinta da “íconosfera”, como a imagem se situa em relação a outras séries do próprio autor e em relação a outras séries de sua época, de outra época ou de seu estilo.

4) Quais são as instituições envolvidas na circulação da imagem.

5) Diferentes percepções da imagem, na época de produção ou em outras épocas.

6) Maneiras de enxergar o mundo, a pintura e a fotografia na sociedade e na época em que a imagem foi produzida e as intenções do autor em relação a isso.

7) Interesse ou não do autor na divulgação da obra.

8) Aceitação ou não da obra, na época e em outras épocas.

9) Descrição da dimensão formal da obra: aqui, a imagem deve ser vista como “configuração, construção ou elaboração material de uma certa visualidade. [...] o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática ‘plástica’, [...] de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil” (FREITAS, 2004, p. 8); maneira que, “ao entender a ‘forma’ como o *vestígio* de uma atividade, é capaz de restituir à imagem sua própria temporalidade” (FREITAS, 2004, p. 8). Ou seja, deve-se descrever linhas, formas, objetos e seres representados, cores, sombras, luzes, proporcionalidade, entre outros elementos formais.

10) Descrição complementar da dimensão social da obra: aqui, a obra é entendida como um artefato, como coisa (aqui a aproximação com a proposta de Meneses), em relação à qual não se pode aceitar qualquer “comentário determinista, seja ele de ordem institucional (consagração, prestígio, mídia, crítica), ideológica ou socioeconômica (valor venal, ascensão social, necessidades materiais)” (FREITAS, 2004, p. 14). Nesse sentido, asservera Freitas, “a compreensão do *funcionamento* de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, [...], **mas sobretudo de uma integração dialética entre essa**





rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem” (FREITAS, 2004, p. 14, itálico no original, negritos nossos).

11) Descrição da dimensão semântica da obra: diz respeito aos “conteúdos”, e “depende tanto do *contexto* de apresentação da imagem – uma bienal internacional, um culto, um livro didático quanto de sua *visualidade específica* sua forma” (FREITAS, 2004, p. 14, grifos no original). Mas esta dimensão, a semântica, “não nasce da soma desses dois eixos, mas da sua *interpretação*, [...] nasce dos *significados* atribuídos pelo sistema de referências e valores de um *observador concreto* – nasce, enfim, da construção *subjetiva* de um conteúdo” (FREITAS, 2004, p. 14). Ou seja, “quando um *conteúdo* é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um *signo*” (FREITAS, 2004, p. 14).

Sugere-se o esforço de tentar conciliar as sugestões em prol de uma compreensão mais aprofundada das imagens, de uma série de elementos técnicos, sobretudo em relação à dimensão formal, o que demanda que o investigador busque conhecer elementos como traços, linhas, cores, sombras, entre outros.

Enfim, o objetivo neste capítulo, mais do que encerrar um debate que se desdobra há muitas décadas, foi apresentar um posicionamento em relação a ele e, ao mesmo tempo, enunciar questões e fundamentos que guiarão os estudos e as pesquisas de futuros historiadores. Espera-se que o objetivo tenha sido plenamente atingido, para que os futuros profissionais de História compreendam que a aproximação com as imagens é tarefa complexa e árdua, obviamente não solucionável pelas simplificações ou idéias arraigadas no senso comum, nem pela postura de privilegiar ora os aspectos formais/estéticos, ora os aspectos sócio-históricos.



História e Literatura

Aproximar História e Literatura é sempre um empreendimento que exige um saber mínimo e uma metodologia que respeite os pressupostos de cada uma das áreas. Advertências, nesse sentido, vêm tanto de historiadores quanto de estudiosos da literatura: imprecisões conceituais, encaminhamentos inadequados, afirmações preconceituosas são alguns dos problemas detectados não somente quando se pretende realizar um estudo que aproxime as duas áreas. Percebe-se, com frequência, um desconhecimento em relação a fundamentos epistemológicos, a história seria a “verdade” e à literatura caberia “a mentira”, um discurso entendido como supérfluo e como irracional. Em suma, a Literatura é posta sob suspeita pelos historiadores e a História é incompreendida pelos estudiosos de literatura, tratada, não raramente, como um discurso fechado e resolvido, insuscetível a reinterpretções e novas avaliações.

É preciso, e nesse caso é fundamental ser imperativo, ter em mente que trabalhar com a História e com a Literatura é mobilizar conceitos específicos que, num primeiro momento, poderiam ser assim formulados: o que entendo por História e por Literatura? Se as noções sobre ambas podem ser plurais, é necessário também conhecer as áreas, tomar partido e não incorrer em simplificações.

Pretende-se, neste capítulo, problematizar os conceitos de História e de Literatura, e outros deles indissociáveis (como, por exemplo, “verdade” e “real”), de maneira sumária, para posteriormente articular as áreas e propor uma interpretação resultante desse diálogo. O objetivo não é, acentue-se, examinar fronteiras; ademais, observe-se que, em consonância com a introdução, os



encaminhamentos dados à relação entre História e Literatura decorrem das escolhas dos autores, de suas formações acadêmicas e perspectivas teóricas e de método.

No que diz respeito aos conceitos de História e Literatura, é necessário, inicialmente, escolher um conceito e, conseqüentemente, uma perspectiva. As categorias são fundamentos indispensáveis e auxiliam o intérprete no seu empreendimento. Dado o argumento, explicitem-se os conceitos.

Compreende-se, com base nas contribuições do historiador alemão Reinhart Koselleck, autor do livro *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, que a história, conforme apresentação da obra por Marcelo Jasmin, “deve ser apreendida em sua própria historicidade constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas conseqüências” (JASMIN, 2006, p. 9). Ou seja, o conceito de História, assim como o de Literatura, é construído historicamente e a discussão sobre o sentido e a função do conhecimento histórico realiza-se em tensão com as gerações e com a transformação social e cultural. Entende-se, assim, a história como um processo, não derivado de determinações naturais.

A atividade de se embrenhar no passado e significá-lo pressupõe inúmeras indagações das quais se destacam: que conhecimento tenho do passado e qual é a minha experiência de passado? De que forma o futuro, visto como horizonte de expectativas, e o presente, constantemente significado, alteram as possibilidades de interpretação do passado? Condizente com as proposições explicitadas, o historiador e professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), José Carlos Reis, a partir do autor de *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, ressalta:

O passado é delimitado, selecionado e reconstruído criticamente em cada presente. Esse sempre lança sobre o passado um olhar novo, ressignificando-o. No presente, o historiador se relaciona também com um futuro: toma partido, vincula-se a planos e programas políticos, faz juízos de valor e age. O desdobramento do tempo pode mudar o tipo e a qualidade da história. O passado é retomado em cada presente sempre sob um ângulo novo. [...] O passado é tematizado no presente e reinterpretado. O presente não é mero receptáculo do passado. Cada presente estabelece uma relação particular entre passado e futuro, isto é, *atribui um sentido* ao desdobramento da história da história, faz uma representação de si em relação às suas alteridades – o passado e o futuro. Portanto, o presente sempre reinterpreta o passado vinculando-o às suas perspectivas-esperas futuras (REIS, 2005, p. 174, grifo no original).

No tocante a essa questão, conclui-se que a verdade sobre o passado é uma verdade interpretativa, uma vez que tanto as noções de verdade quanto as de passado se modificam historicamente; ao invés de passado e verdade, cabem os plurais, passados e verdades. Se a distinção entre as duas áreas do conhecimento, postas em contato nesse capítulo, é vez ou outra formulada em relação à verdade histórica e sua relação com a realidade, a História ao considerar a verdade como plural não estaria perdendo os pressupostos do ofício? Cite-se, como provocação, a passagem de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 44):

Por que será que os historiadores temem tanto a Literatura? Por que esta obsessão por defender nosso ofício da invasão literária? Por que precisamos fazer da Literatura este outro, este estrangeiro, este invasor que nos ameaça? Sempre nos defendemos dizendo que o nosso lado é o





Destaque-se que Albuquerque Júnior atua na área de Teoria da História, é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e atual presidente da Associação Nacional de História (ANPUH). Em *História: a arte de inventar o passado*, o interessado encontrará ensaios diversos que o orientarão acerca dos principais debates do campo da Teoria da História, incluindo a discussão proposta neste livro.

da realidade e o da verdade. Não existirá, da parte dos historiadores, uma compreensão pobre e descarnada da realidade e da verdade, que a literatura vem problematizar, vem pôr em perigo?

O alerta (ou a provocação) vem de um historiador, o que certamente legitima a discussão entre seus pares e levanta questionamentos indispensáveis. Como se concebe, então, verdade e realidade em História e em Literatura? O que dizem aqueles que afirmam “o nosso lado é o da realidade e o da verdade”? O termo verdade usado em relação a obras de arte ou ficção apresenta um sentido distinto? Ou, ainda, “o conhecimento histórico pode oferecer *verdade*”? (REIS, 2005, p. 174, grifo no original).

Ao produzir enunciados verdadeiros, o historiador, consciente de que verdade e conhecimento são pensados e definidos historicamente e de acordo com critérios adotados na prática histórica, depara-se com um problema formulado por Koselleck e sistematizado por José Carlos Reis do seguinte modo: “A história não pode negar que precisa sustentar duas exigências que se excluem – produzir enunciados verdadeiros e admitir a relatividade de suas proposições. É uma aporia”. E ao admitir, assume, sem embaraços e dogmatismos, como na aporia de Koselleck, que “todo conhecimento histórico é ao mesmo tempo uma tomada de posição, um ponto de vista relativo e quer ser verdadeiro” (REIS, 2005, p. 152-53). Enunciar discursos pretensamente verdadeiros não é algo suspeito, suspeito é não admitir tais implicações. Conforme Elias Thomé Saliba,

se a [...] distinção entre verdadeiro e falso for abandonada como uma curiosidade insignificante do passado, estaremos, certamente, diante de um perigo mais sutil e mais corrosivo, pois – no plano mais simples da vida – os mentirosos não terão nada a provar e os defensores da verdade

não terão uma causa para questioná-los. Afinal, como Roger Scruton anotou, de forma paradoxal: “O homem que lhe diz que a verdade não existe está lhe pedindo que não acredite nele. Logo, não acredite” (SALIBA, 2009, p. 324).

A aporia formulada por Koselleck, contudo, não deve servir de argumento para se refutar o conhecimento histórico. É ela, segundo o historiador alemão, que o torna autêntico. A distinção entre verdadeiro e falso não deve ser abandonada; o que se entende como verdade é que deve ser problematizado.

O entendimento da verdade e do real como uma elaboração do sujeito pensante foi posto em debate por Kant e é a partir de sua tese, *a verdade é o resultado de uma relação cognitiva, sendo formulável em linguagem humana*, que José Carlos Reis afirma: a verdade “depende e decorre de uma relação sujeito-objeto, da iniciativa construtiva do real pelo sujeito. Não há uma verdade que se auto-apresente e que dispense a construção e o discurso. Se há discurso, há sujeito. Se há sujeito, há construção” (REIS, 2005, p. 155). Nesse sentido, desconstrói-se a concepção de que a verdade é absoluta, evidente e independente da formulação de um sujeito.

Enquanto construção do sujeito e de seu discurso, quais seriam os limites da verdade histórica? Da perspectiva adotada, não se acredita na possibilidade de verdades universalmente válidas, pois nessa se critica noções nas quais:

[...] o real é intocável em si e o universal, impensável. A subjetividade é radicalmente assumida enquanto subjetividade plena, sendo entendida como vontade de potência, vontade de evasão, vontade de presente, vontade de ação, vontade de fruição... [...] A subjetividade é que o é, e o mundo histórico é construído por suas múltiplas linguagens. A





subjetividade se sabe e se assume como histórica, temporal e finita, fragmentada de modo inconsútil, e não alimenta qualquer nostalgia do real e do universal. E sem drama e ceticismo, que são sentimentos próprios de uma consciência em busca de um possível universal! (REIS, 2005, p. 167).

Em outros termos, as verdades são produzidas por historiadores que interpretam documentos a partir de práticas e saberes específicos. O real – “longe de ser o mais concreto, o mais passível de ser conhecido e apreendido; longe de ser algo que possui uma verdade que poderia ser conhecida” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 45) – é ‘intocável em si’, é, portanto, uma construção que os sujeitos intencionam captar.

Partindo da idéia de que o real é uma construção e de que a realidade é uma convenção natural, psíquica e histórica, como observou Alfredo Bosi, torna-se fundamental compreender as múltiplas relações da literatura com essa construção. De que maneira o termo verdade é significado no universo das obras literárias? E, antes disso, o que é literatura? O questionamento é complexo e as respostas variadas, mas escolher um ponto de vista é ter consciência epistemológica, saber que “toda leitura e todo ensino da literatura são implícita ou explicitamente teóricos, porque pressupõem conceitos do que é a literatura, do que é um texto literário, do que é a linguagem, etc.” (SILVA, 1993, p. 77 apud MATOS, 2001, p. 93).

Antoine Compagnon dedica-se a discutir, no primeiro capítulo de *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, denominado “A literatura”, as variadas maneiras pelas quais os estudos literários concebem a literatura. Interrogar-se a respeito do que é literatura é, inevitavelmente, de acordo com o autor, interrogar-se sobre outros termos, a saber: intenção, realidade, recepção,

língua, história e valor. Para cada um dos termos, Compagnon escreve um capítulo do seu livro e acrescenta o “epíteto” literário (intenção literária, realidade literária, recepção literária, língua literária, história literária e valor literário), o que indica uma relação com o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história e o valor. O teórico, portanto, solicita vigilância e problematização por parte de todo aquele que pretende responder à pergunta ‘o que é literatura?’

Repetidas vezes, afirma Compagnon, emprega-se:

[...] o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é. Aristóteles, entretanto, já observava, no início de sua *Poética*, a inexistência de um termo genérico para designar ao mesmo tempo os diálogos socráticos, os textos em prosa e o verso: “A arte que usa apenas a linguagem em prosa ou versos [...] ainda não recebeu um nome até o presente” (1447a 28-b9) (COMPAGNON, 2003, p. 29-30, grifo no original).

Quanto ao nome, o sentido restrito da palavra literatura é recente (data, para alguns, de meados do século XVIII e para outros, como Compagnon, do início do XIX) e passa a designar também a arte expressa pela palavra; adquire, portanto, a acepção de “belas letras” ou “beletrística”. O advérbio também indica que não se abandonou o uso de literatura como sinônimo de escritos sobre algo ou dos conhecimentos nela contidos, acepção ampla que correspondia a “tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência” (COMPAGNON, 2003, p. 31). Este último uso é, aliás, empregado ainda hoje. Note-se, outrossim, que embora a palavra literatura tenha se modificado semanticamente e





que num dado momento passou a significar “arte pela palavra”, o fenômeno ou a coisa existia anteriormente, recebia, porém, outras designações: poética, poesia, prosa e verso, entre outras.

Examinar a literatura do ponto de vista da sua extensão é tomá-la enquanto categoria que abriga sob seu selo algumas obras e outras não. Nesse sentido, pode-se pensar no cânone, ou seja, numa lista de livros que, segundo uma tradição, devem ser lidos. Cânone que deve ser concebido como uma categoria instável porque os juízos de valor a partir dos quais se afirma isso é ou não é literatura são variáveis, históricos e ideológicos:

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo na tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição). [...] O termo literatura tem uma extensão vasta segundo os autores, [...] e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário (COMPAGNON, 2003, p. 34-5).

Em outras palavras, o conceito de literatura é formulado a partir de valores extraliterários, ou seja, a literatura não se autodefine, o que torna um texto literário não está no texto, está no sentido dado a ele. Retorne-se, neste ponto, ao capítulo 1, denominado **História e arte**, no qual se afirma que a definição do que é ou não arte é elaborada a partir de instrumentos específicos. No que concerne à literatura também é possível dizer que os discursos sobre o objeto são fundamentais para a sua definição.

De acordo com Marisa Lajolo (2001, p. 18), “a literatura deve ser proclamada e só os canais competentes podem proclamar um texto ou um livro como literatura”. Canais competentes são as instâncias – instituições, eventos, publicações, titulações – às quais cumpre apontar e atestar quais textos em circulação são literários; em suma, esses canais afiançam o valor e a natureza artística. Lembre-se, uma vez mais, a passagem, retirada de Jorge Coli (2006, p. 11): “[...] o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai”.

Na tentativa de definir literatura, evoca-se, não raramente, a ‘literariedade’ do texto. A discussão, segundo os formalistas russos, um conjunto de estudantes e críticos do início do século XX, deveria pautar-se na definição do objeto e do método específico dos estudos literários como ciência autônoma, procurando afastar-se e reagir contra certo tipo de encaminhamento ou leitura do texto literário: contra o impressionismo crítico (percepção do texto literário a partir das reações subjetivas que a obra suscita no crítico), contra as considerações historicistas da literatura (relação da vida do autor com a obra, ou mesmo, pesquisa de fontes e influências), contra o psicologismo, contra a intuição e o subjetivismo. Assevera Compagnon (2003, p. 40-1, grifo no original):

Os formalistas russos deram ao uso propriamente literário da língua, logo à propriedade distintiva do texto literário, o nome de *literariedade*. Jakobson escrevia em 1919: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” [...]. Os formalistas tentavam, [...], tornar o estudo literário autônomo sobretudo em relação ao historicismo e ao psicologismo vulgares aplicados à literatura através da definição da especificidade de





seu objeto. Eles se opunham abertamente à definição de literatura como documento, ou à sua definição através da função de representação [...] ou de expressão (do autor) e acentuavam os aspectos da obra literária considerados especificamente literários e distinguiam, assim, a linguagem literária da linguagem não literária ou cotidiana. A linguagem literária é motivada (e não arbitrária), autotélica (e não linear), auto-referencial (e não utilitária).

Os formalistas reagiram contra um tipo de encaminhamento que acabava por deixar de lado o texto literário e concentrava-se em dados biográficos, no elenco de influências e na exposição das reações e estados de alma do leitor (MATOS, 2001, p. 94). Entendiam fazer uma crítica imanentista ou intrínseca, ou seja, uma crítica orientada para o estudo do texto e distanciada dos contextos biográficos, histórico-literários, entre outros; entretanto, apesar de acreditarem que se pautavam exclusivamente no texto literário, estabeleceram critérios e estratégias, em última instância, extraliterárias. A obra de arte deveria gerar estranhamento e desautomatização, modificar a percepção:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, [...]* (CHKLOVSKI, 1978, p. 45, grifo no original).

A desfamiliarização, assim como outros procedimentos e considerações em relação à linguagem literária e seus usos especiais, garantia para tais críticos uma

essência da literatura. A literariedade estaria no próprio texto, mas ao avaliarem as obras fundamentavam-se em suas preferências: “os formalistas russos preferiam, evidentemente, os textos aos quais melhor se adequava sua noção de literariedade, pois essa noção resultava de um raciocínio indutivo: eles estavam ligados à vanguarda da poesia futurista”. Chega-se, dessa forma, à seguinte afirmação: “A literariedade, como toda definição de literatura, compromete-se, [...], com uma preferência extraliterária” (COMPAGNON, 2003, p. 44).

Concordando com Compagnon, para o qual a literatura é complexa e mutável e destituída de uma essência, Terry Eagleton afirma: “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2001, p. 12). Significa que se deve esquecer “a ilusão de que a categoria ‘literatura’ é ‘objetiva’, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo” (EAGLETON, 2001, p. 14-5), porque os juízos de valor são variáveis.

Considerar a literatura como categoria historicamente construída e historicamente variável, com funções e extensões diferentes, não significa que escolhas não sejam necessárias. Discernir a historicidade dos conceitos da sua suposta naturalidade não quer dizer que não se deve escolher, se assim o for corre-se o risco de se cair num ‘tudo pode’ cujos critérios são ditados por mercadorias de fácil digestão. É fundamental distinguir “a literatura que enriquece e desafia a imaginação e a inteligência, dos produtos que as embotam na repetição e na facilidade” (CHIAPPINI, 1996, p. 22) e perceber que a ampliação do conceito e do *corpus* daquilo a que se chama literatura não deve denotar a desvalorização dos aspectos intrínsecos do texto como, por exemplo, a consideração de que a literatura é, antes de mais nada, matéria formada.





Tomar-se-á, a partir das contribuições de Antonio Candido, a literatura como “uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado”, como uma “forma de expressão” e como “uma forma de conhecimento”. No primeiro sentido, a literatura:

corresponde à *maneira* pela qual a mensagem é construída; mas esta *maneira* é o aspecto mais importante, com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não. [...] Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*. De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada (CANDIDO, 2004b, p. 177, grifo no original).

A literatura é, portanto, um objeto construído, é um mundo estruturado e coerente e, por isso, autônomo no que diz respeito à estrutura e ao significado. Quanto ao seu poder humanizador, de acordo com Candido, a literatura pode ser compreendida como uma matéria organizada que exerce um papel ordenador da mente. Diante desse todo articulado, o sujeito depara-se com um tipo, um modelo de ordem capaz de ajudá-lo na ‘superação do seu próprio caos’, da sua desestruturação. Dessa maneira,

[...] o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. [...] Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (CANDIDO, 2004b, p. 178).

A forma assegura ao conteúdo a potencialização de significados e ambos, entendidos como inseparáveis, atuam juntos na percepção humana do mundo e da vida; percepção relacionada, por conseguinte, a uma forma de expressão atuando como uma forma de conhecimento.

Nos termos do autor da *Formação da literatura brasileira*, o gosto pelo concreto é fundamental ao estudioso de literatura. Esse gosto pelo concreto indica que não há estudo literário sem o texto e instaura a consideração de que a literatura é uma ‘organização estética regida pelas suas próprias leis’. Para estudar o texto literário é necessário compreender suas especificidades: ao lado do mundo, um mundo novo é criado, construído segundo leis estéticas próprias; é autônomo e representa o mundo da possibilidade. Duas epígrafes correspondentes a duas partes de *O discurso e a cidade* são exemplares no que diz respeito à relação “arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2000, p. 12). A primeira epígrafe é de Italo Calvino e a segunda de Giuseppe Verdi:

Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos (CALVINO apud CANDIDO, 2004a, p. 15).

Copiar a realidade pode ser uma coisa boa: mas inventar a realidade é melhor, muito melhor (VERDI apud CANDIDO, 2004a, p. 131).

A epígrafe tomada de Calvino refere-se aos ensaios de *O discurso e a cidade* constituídos pelo dado social e histórico, seus enredos estão ancorados ‘em sociedades existentes’; a segunda epígrafe volta-se para ensaios que se movimentam livremente. Segundo Candido,





alimentados por premonições, [...], esses textos se desligam da realidade documentária e a dissolvem por meio de uma fantasia livre, criando mundos arbitrários, sem localização histórica nem geográfica precisa, nos quais se infiltram entretanto dramas e angústias de civilizações que conhecemos, no passado e no presente (CANDIDO, 2004a, p. 11).

Analisando as epígrafes nota-se a indicação do estatuto do literário. A primeira esclarece que a literatura nunca é espelho ou reflexo da sociedade como ingenuamente acreditam alguns amadores; ensina o professor, “o homem que está dentro da ficção pode parecer demais com a vida real mas ele já é outra coisa, ele foi extraído da vida real e posto num sistema interno de relações” (LIMA, 1997, p. 21). Desse modo, não é mais um elemento externo ao texto; é, agora, um elemento interno e constitutivo do texto em termos de estrutura e função. O discurso que “descreve” a cidade, não é a cidade. Portanto:

O poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (SAINTE-BEUVE apud CANDIDO, 2000, p. 18).

A segunda epígrafe ganha se relacionada à sociedade no sentido de que representa um sentimento obsessivo do nosso tempo: a angústia, o medo de perigos iminentes. O sentimento de que ‘há narrativas’ que representam o desejo do homem de negar o mundo existente e corrigi-lo. Entender que os textos literários nos quais mundos são livremente criados podem “comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes” (CANDIDO, 2004a, p. 12) tanto quanto os ancorados ‘em sociedades

existentes' é questão fundamental. Lado a lado, as escolhas do crítico no que tange às epígrafes expressam outro grande pressuposto crítico:

Cada texto tem a sua realidade própria e é preciso analisá-lo de acordo com a sua identidade. Não tem sentido nenhum investigar a realidade num poema que é totalmente desligado dela. O que importa neste caso é analisar a sua organização interna e os recursos expressivos que o caracterizam (CANDIDO, entrevistado por Luiz Carlos Jackson, 2002, p. 125-126).

Cada obra requer tratamento adequado à sua natureza, não há receitas, por isso Candido assevera que “o importante é fazer uma ‘crítica de vertentes’: fazer a crítica conforme a obra que se está analisando” (CANDIDO, entrevistado por Luiz Carlos Jackson, 2002, p. 128). O que há ou deve haver é a consciência de que uma das instâncias do texto literário – essencial por decidir “se uma comunicação é literária ou não” – é, conforme dito anteriormente, a “construção de objetos autônomos como estrutura e significado”. O crítico pondera, assim, que “[...] a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (CANDIDO, 2004a, p. 10). O mundo exterior, a realidade social, importa na medida em que aparece como fatura:

[...] o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos (CANDIDO, 2004a, p. 28).





Candido interessa-se pela “transformação da sociedade em texto, devida ao processo de ‘redução estrutural’” (CANDIDO, entrevistado por Luiz Carlos Jackson, 2002, p. 170). Caberia ao estudioso averiguar de que modo o mundo exterior é reduzido na obra enquanto estrutura literária e qual sua função nessa totalidade estética. Em entrevista, exemplifica:

Estudei muito em curso, depois escrevi um ensaio sobre o **Assomoir**, de Emile Zola. Há ali um casal, a lavadeira e o funileiro, vivendo no cortiço deles, mais ou menos razoavelmente. De repente vão empobrecendo, caem na miséria. Aí aparece o inverno. Nos trinta anos que eles viveram antes, no romance, o inverno não apareceu. Não havia inverno em Paris, naquele tempo? É claro que havia, mas enquanto eles tinham aquecimento, roupa, o inverno não era problema. Quando o inverno se torna problema, passa a ser uma necessidade literária. [...] Só nesse ano o inverno existiu em Paris? Não tem nada a ver uma coisa com outra, a realidade no inverno é anual, mas a necessidade de fabulação faz com que aquilo que é externo se transforme numa coisa que só tem significado internamente (LIMA, 1997, p. 21-22, grifo no original).

Antonio Candido elaborou, desse modo, um método crítico integrativo segundo o qual “a visão paralelística ao se mover nos dois sentidos: do texto para a sociedade e/ou da sociedade para o texto” (CANDIDO apud CEVASCO, 2004, p. 134).

Como se percebeu, desenvolveu-se – até este ponto do capítulo – algumas das questões fundamentais a respeito da História e da Literatura e da relação entre elas; cabe, em vista disso, acentuar a maneira pela qual a Literatura é tomada pelo historiador (que se ocupa da atribuição de sentidos às ações humanas e os vestígios que delas

resultam). Enquanto vestígio, a literatura não pode ser tomada como “reflexo”, porque, como já se salientou, mesmo quando pretende se aproximar do que se costuma chamar realidade, é um discurso sobre a realidade e não a realidade (“nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve”).

Tendo essas questões em mente, é indispensável pensar em outras questões como: não se trabalha com literatura – ou pelo menos não se deveria trabalhar – sem ler literatura; no trabalho com fontes literárias exige-se sensibilidade; ler a fortuna crítica é imprescindível para conhecer as diversas maneiras como a obra foi recebida, mas a leitura da crítica literária não pode ser ingênua e não pode dispensar a leitura de literatura; não se opta por fontes literárias sem se conseguir formular “questões historiograficamente” válidas. Antonio Celso Ferreira, professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), em “Literatura: a fonte fecunda” afirma:

Quando indagados [os jovens pesquisadores] sobre qual o problema que os incita ao estudo, eles geralmente não respondem de maneira satisfatória, quando muito se limitam a repetir alguns argumentos da crítica literária mais recente. Noutras palavras, nem sempre a escolha de fontes literárias decorre de questões historiograficamente formuladas. O mais das vezes, é determinada pelo *glamour* e pela suposta novidade que as envolvem na comparação com outros textos e documentos. Para se evitar esse tipo de opção aleatória ou inconsciente é necessário delimitar com clareza o problema a ser estudado e por que as fontes literárias podem ser canais promissores para a busca de respostas. Como é sabido, o método de trabalho do pesquisador depende da problemática que o leva à investigação (FERREIRA, 2009, p. 80, grifo no original).





A esse respeito, que perguntas podem ser feitas na delimitação de uma problemática? Ferreira propõe que, consoante o objeto, se façam perguntas como: “que representações do mundo social eles [os escritores] criaram? Que desejos, angústias, utopias ou frustrações expressaram e o que isso tenha a ver com a vida coletiva da época?” Ou, como se asseverou desde o início desta reflexão, como se entende literatura e por que se trabalha com fontes literárias? Ademais, é fundamental compreender que “a análise interna das obras é permitida [e, conforme se entende neste livro, é indispensável] ao historiador, mas seu objetivo não deve ser o mesmo da crítica literária e da teoria estética” (FERREIRA, 2009, p. 81-82). E, ainda, de que maneira é possível historicizar as formas e princípios estéticos dos escritores em relação às suas épocas?


Propõe-se, por fim, uma interpretação resultante do diálogo entre História e Literatura, mediada pelos saberes do historiador, tomando para tanto o conto “Pai contra mãe”, escrito por Machado de Assis. Não se pretende, todavia, fornecer receitas; o objetivo é apresentar brevemente o texto optando por uma interpretação em um mundo de possibilidades interpretativas. Em função da brevidade da análise, não serão expostos os debates a respeito da recepção do conto escolhido e nem da obra machadiana.

A escolha do texto se deu pelo grau de complexidade da elaboração estética que possibilitou a construção da complexidade temática. Pretende-se problematizar, mais especificamente, de que forma há no conto um debate de várias vozes relacionadas à escravidão que permitem uma interpretação quanto à subversão das projeções habituais da escravidão (a escravidão é associada costumeiramente ao escravo e ao proprietário; fica, enfim, minimizada a participação de outros sujeitos históricos que acabam por ser lidos em relação ao escravo ou ao proprietário).

Publicado em 1906, “Pai contra mãe” integra o livro *Relíquias da Casa Velha* e, enquanto gênero literário, pertence ao épico (ou narrativo) no qual há um narrador, jamais confundido com o autor, apresentando personagens “envolvidos em situações e eventos” (ROSENFELD, 2002, p. 17). Compreender os traços estilísticos dos gêneros literários evita equívocos por parte do intérprete, inclusive quando esse tem em mãos um texto no qual os gêneros se misturam ou o autor pretende – com o texto – subverter as classificações.

O conto é iniciado com predomínio da cena, em outras termos, aparelhos relacionados à escravidão são descritos minuciosamente. No primeiro parágrafo, o narrador ao se referir à máscara de folha-de-flandres afirma: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras” (ASSIS, 2001, p. 19). Na passagem o narrador dá indícios a respeito da maneira como construirá seu mundo possível ‘ancorada numa sociedade existente’. O primeiro indício é de que nesse mundo algo possivelmente cruel ou grotesco acontecerá para que certa ordem seja alcançada; o segundo refere-se às intenções do narrador, ele não pretende cuidar de ‘máscaras’. No terceiro parágrafo, o narrador reitera o argumento de que não cuidará de máscaras; de que não repetirá argumentos que reinterpretam a escravidão na tentativa de escamotear a sua violência e ironiza as afirmações de que os negros aceitavam submissos a escravidão: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada” (ASSIS, 2001, p. 19).

Percebe-se que esses primeiros parágrafos são construídos de modo a organizar e estruturar as razões que sustentam esse mundo possível, esse mundo estruturado a



Para saber mais acerca dos gêneros literários sugere o texto “A questão dos gêneros”, de Luiz Costa Lima [LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: _____ (org.). *Teoria Literária em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 1, p. 253-294].



partir da composição verbal dos personagens e da sugestão, de “uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade [...] sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes” (CANDIDO, 1998, p. 77-78). Nesse todo articulado, o embate das várias vozes relacionadas à escravidão reduz-se em estrutura.

O conto, elaborado a partir de uma situação específica e de binômios como pai e mãe, restringe suas visadas em vista da seleção de elementos que permitam uma exploração maior da situação. Nada pode sobrar e o intérprete, neste caso, não precisa fabricar uma sociedade, ela está no texto enquanto elemento constituinte desse mundo. A tentativa, por vezes, frustrada de forçar uma relação com um contexto e com uma referencialidade não existente na elaboração do conto, deve ser abandonada em casos nos quais a representação constitua-se da negação e correção no mundo existente. Essa negação e correção sim podem ser interpretadas como elementos estruturantes do texto.

Em “Pai contra mãe”, portanto, uma dada visada da sociedade converte-se em elemento interno e constitutivo do texto em termos de estrutura e função. Após apresentar os aparelhos usados na execução de determinados ofícios, o narrador os apresenta em relação ao tempo do conto: ‘pegar escravos fugidios’. Não há no conto um momento no qual o mediador entre o mundo criado e o leitor (o narrador) circunscreva declaradamente o momento no qual a história se passa; é possível, no entanto, em vista da mencionada seleção de elementos, inclusive descritivos, pensar que se trata de uma circunstância na qual os ofícios relacionados à escravidão estão em declínio, mas não abolidos. Infere-se que a história se passou em meados do século XIX, antes da abolição e provavelmente após a proibição do tráfico de escravos em 1850.

Na apresentação de Cândido Neves, o Candinho, o leitor tem suas expectativas abaladas, ao invés de se deparar com o algoz, o antagonista, com o personagem cruel, depara-se como uma personagem inapta para determinados trabalhos, um homem pobre com ambições nada diferentes dos demais (casar e ter filhos) e, numa certa medida, um sujeito com inclinação para a servidão, uma servidão relacionada a certo prestígio de mantenedor da ordem (ordem alcançada à força), talvez o único ofício passível de ‘nobreza’ para um homem pobre. Ao nomeá-lo, o narrador apresenta um caçador de escravos inocente e cândido. Ao seu lado, outra alusão à cor branca e seus possíveis significados, inclusive convencionalmente opostos ao negro, entendido à época como animal. A namorada e depois esposa de Candinho é Clara, uma órfã que morava com uma tia, Mônica, uma consciência ocupada constantemente de lembrá-los que eram pobres e que nem tudo lhes era possível, a ponto de sugerir ao casal que entregue o filho gestado à roda dos enjeitados.

A história do casal é a apresentada desde o início do texto e de antemão nota-se que a paternidade e a maternidade em tempos de crise invertem os papéis desempenhados no enredo. Cândido Neves não é o antagonista, o mundo é mais complexo do que histórias de vilões e mocinhos.

Passado o meio dessa história, cheia de pequenos conflitos, uma alternativa é oferecida a Candinho, é a oportunidade de salvar a família da roda dos enjeitados, o anúncio de uma gratificação pela recuperação de uma mulata. Ao oferecer a solução para os problemas da personagem, o narrador conta apenas do empenho de Candinho à rua do Parto e da Ajuda. Nessa ocasião, o narrador simplesmente toca numa das posições delegadas aos homens pobres em tempos de escravidão. Bastaria, à voz narrante, continuar a história do casal, a complexidade, no entanto, não seria plenamente assegurada. Por isso, a





mencionada mulata fujona, Arminda, a salvação do pai, era, no final do conto isso é revelado, uma mulher grávida e escravizada lutando pelo seu filho.

A história de Arminda é revelada pouco antes do conto terminar e nesse momento explica-se o título no qual são aproximados, no que diz respeito a uma condição social, sujeitos com posições sociais distintas, ambos são partícipes da mesma instituição, a escravidão e ambos sofrem com ela. Nem Arminda nem Candinho, nenhum deles é o antagonista, a escravidão e a pobreza o são afinal:

Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem (ASSIS, 2001, p. 20).

O binômio pai/mãe interessa, sobretudo, porque é uma representação mais complexa e problematizante de algo comumente associado ao lado do algoz e da vítima. Nesse mundo criado, a escravidão não é tão facilmente explicada e circunscrita e, para ter acesso aos sentidos da representação, é conveniente estar atento à forma como a matéria foi criada.

Caso se tratasse de uma pesquisa com fontes literárias, a interpretação da conto poderia ser estruturada a partir da inclusão de outras fontes além das literárias, não com o intuito de verificar a fidedignidade do texto literário, mas com o propósito de considerar o maior número de representações/projeções produzidas por uma determinada sociedade.

Ao longo do capítulo, procurou-se discutir conceitos como os de História e Literatura mostrando a necessidade de se suspeitar de categorias explicativas dadas como naturais e autoevidentes e as entender como construções histórica e

ideologicamente comprometidas. Examinou-se também, quanto aos fundamentos epistemológicos relativos à cada uma das áreas envolvidas, as apreensões do passado e sua articulação com o presente e o futuro, as noções de verdade, de real e de representação, os usos da palavra literatura assim como conceitos a ela associados, a saber: cânone, literariedade, forma, “redução estrutural”, entre outros. Ainda em relação à Literatura, debateu-se, brevemente, de que forma é concebida e incorporada ao rol de fontes do historiador, atentando para questões como: não se opta por fontes literárias sem ser um leitor de literatura ou ter um repertório mínimo de leituras literárias, ler a crítica literária não pode dispensar a leitura de literatura e, ainda, não se opta por fontes literárias sem ser capaz de formular “questões historiograficamente” válidas e sem responder questões básicas como “por que elegi tal fonte?”.

Apresentou-se, ademais, uma pequena interpretação do conto machadiano “Pai contra mãe”, explorando de que forma uma dada visada da sociedade converte-se em elemento interno e constitutivo do texto em termos de estrutura e função e, como nesse mundo criado, a escravidão não é tão facilmente explicada e circunscrita e, para ter acesso aos sentidos da representação, é conveniente estar atento à forma como a matéria foi criada. Não se pretendeu fornecer receitas ou uma proposta fechada ou incontestada. Espera-se que o leitor tenha, com essa reflexão sumária, compreendido que aproximar História e Literatura é sempre um empreendimento que exige um saber mínimo e uma metodologia que respeite os pressupostos de cada uma das áreas como mencionado no início do capítulo.





História, música e cinema

Neste capítulo, o último deste livro, serão tomados, como objetos de estudo, a música e o cinema, linguagens artísticas que participam de forma muito profunda da constituição das sociedades. Invariavelmente, quase todos os indivíduos mantiveram, mantêm ou manterão contato com manifestações musicais e cinematográficas, das mais elementares às mais complexas em termos estruturais. Há uma limitação para a exposição, em relação aos demais capítulos: não será possível apresentar, junto ao texto, exemplos musicais e cinematográficos, o que, obviamente, torna a exposição mais propositiva por impedir a interpretação a partir de fontes. Espera-se contornar essa situação por meio de uma discussão que subsidie a aproximação com fontes musicais e cinematográficas.

Pode-se dizer, com certeza, que, tanto quanto as imagens e os textos literários, a música e o cinema (que também é uma linguagem imagética, mas não somente) são constituintes das identidades individuais e coletivas, e, portanto, o historiador não pode se furtar a tomar como objeto tais produções e manifestações humanas. Se as sociedades, hoje, são tomadas por representações imagéticas e sonoras, obtidas por meios tecnicamente cada vez mais sofisticados, “tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns” (NAPOLITANO, 2005, p. 235).

Conforme ressaltou o historiador Marcos Napolitano, professor da USP e especialista no trato com a música e o cinema como fontes históricas:

As fontes audiovisuais e musicais ganham crescentemente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico,



são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. (NAPOLITANO, 2005, p. 235-236).

O que se pode inferir a partir das afirmações acima é que a música e o cinema, quando tomados como fonte pelo historiador, fazem com que o pesquisador se questione acerca de um problema básico da teoria da História e da historiografia, a saber, a tensão entre evidência e representação, aspecto fundamental da noção contemporânea de documento, incontornável quando se pretende lidar com qualquer vestígio humano. Além disso, se, por um lado, as fontes audiovisuais são tomadas como “testemunhos quase diretos e objetivos da história”, por outro lado:

[...] as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sobre o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. (NAPOLITANO, 2005, p. 236).

Enfim, a produção audiovisual como um todo, incluindo a música, o cinema e a televisão, entre outros, é tomada ora a partir de uma visão “objetivista”, ora a partir de uma visão “subjetivista”, visões que se transformam em estigmas, os quais, por sua vez, impedem que o historiador perceba o fundamental, ou seja, **“as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”** (NAPOLITANO, 2005, p. 236, grifos do autor).

Trata-se, portanto, de considerar as fontes audiovisuais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da “realidade”, analisando sua condição de “testemunho” de uma dada experiência histórica e social. Para chegar a isso, o historiador deve empreender dois tipos de decodificação: a técnico-estética e a representacional. A perspectiva que aqui se propõe, para dizer de forma ainda mais precisa, como ressalta Marcos Napolitano, resulta em:

[...] um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem freqüentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita: a necessidade de **articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito)**. (NAPOLITANO, 2005, p. 237, grifos do autor)

Nesse ponto retoma-se o problema básico da Teoria da História e da historiografia anteriormente citado, a saber, a tensão entre evidência e representação, questão elementar da noção contemporânea de documento, pois, enfim, trata-se “de uma tendência cada vez mais forte entre os historiadores, que vêm questionando a transparência dos documentos, mesmo os documentos escritos, tradicionalmente considerados ‘objetivos’ e diretos” e, no que se refere aos documentos audiovisuais e musicais, “tal abordagem deve ser mais cuidadosa ainda, pois os códigos de funcionamento de sua linguagem não são tão acessíveis ao leigo quanto parece, exigindo certa formação técnica” (NAPOLITANO, 2005, p. 238). O historiador não precisa abrir mão de sua identidade profissional e disciplinar e se transformar em um profissional da área de música ou





cinema, mas nem por isso “pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise” (NAPOLITANO, 2005, p. 238).

Nesse caminho, além de tomar contato com outros saberes, o historiador tem que compreender, ao tomar a fonte, que cada uma das duas decodificações é apenas um momento metodológico, e ele não pode abrir mão, de forma alguma, das duas e da articulação entre os resultados obtidos. No momento da decodificação de natureza técnico-estética, o pesquisador deve se questionar: “quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual ou musical?” E no momento da decodificação de natureza representacional, a questão deve ser: “quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados?” (NAPOLITANO, 2005, p. 238). Nessa circunstância:

O cotejo com informações contextuais, localizadas fora do filme, do programa de TV ou da canção, é importante, mas somente na medida em que a fonte específica demanda e sugere questões e problemas para o historiador responder. Como em toda operação historiográfica, crítica externa e crítica interna, análise e síntese, devem estar devidamente articuladas. Nesse sentido, o uso de fontes audiovisuais e musicais pelo historiador pode ir além da “ilustração” do contexto ou do “complemento *soft*” de outras fontes mais “objetivas” (escritas ou iconográficas), revelando-se uma possibilidade a mais de trabalho historiográfico. (NAPOLITANO, 2005, p. 238)

Além desses questionamentos e proposições, que especificidades possui o trabalho com fontes musicais? Se diferentes saberes para além da historiografia são

necessários ao trabalho com qualquer obra de arte, quais são os saberes indispensáveis para que o historiador consiga tomar tais produções como fontes de pesquisa e ensino? Em primeiro lugar, o estudo da música no qual se considere os aspectos formais demandará do investigador uma formação musical mínima, um conhecimento de teoria musical que, obviamente, deve ser obtido fora do campo da História. Aliás, cabe aqui delimitar, minimamente, o campo de estudos acadêmicos que toma a música como objeto: “*Grosso modo*, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a Musicologia histórica, a Etnomusicologia e um terceiro campo, ainda confuso, que poderíamos chamar de “Estudos em música popular”, congregando Sociologia, Antropologia e História” (NAPOLITANO, 2005, p. 254). Não raro, nesse cenário, os historiadores especializados em fontes musicais possuem formação teórica em harmonia, instrumentação, composição, o que permite a compreensão da forma em perspectiva sócio-histórica. Isso não quer dizer que a área deva abarcar apenas profissionais com tais características, mas aqueles que não possuem esses conhecimentos deverão, inevitavelmente, buscá-los. No que se refere às três grandes áreas de estudo acima mencionadas, as diferenças entre elas residem:

[...] não apenas nos métodos, mas no objeto da pesquisa: a Musicologia histórica concentra-se no estudo da vida e obra dos compositores e das formas eruditas. A Etnomusicologia enfoca o estudo das formas e manifestações musicais dos grupos comunitários, de caráter socialmente integrador ou ritualístico, cuja prática musical não está voltada, *a priori*, à industrialização e ao consumo massificado. Se a primeira trabalha, prioritariamente, com a análise de partituras, com a evolução dos instrumentos musicais e com a documentação escrita gerada por





compositores e críticos, a segunda tende a enfatizar o “trabalho de campo”, no qual o etnomusicólogo faz o papel do etnógrafo, produzindo uma determinada documentação a partir dos seus “informantes” (os agentes de uma determinada *performance* musical). Essa etnografia musical pode ter vários suportes: vídeo, fitas magnéticas ou mesmo partituras transcritas pelo pesquisador a partir da audição de uma *performance* musical. (NAPOLITANO, 2005, p. 255, grifos do autor).

Como se percebe, a Etnomusicologia produz fontes audiovisuais, que podem, depois, ser tomadas como corpus documental por historiadores, que se perguntarão o que pretendem analisar, se “**a prática musical do grupo social ‘nativo’, registrada em sons e imagens, ou a perspectiva do pesquisador que a registrou?**” (NAPOLITANO, 2005, p. 256, grifos do autor). Os dois caminhos são possíveis, a partir de problemas e estratégias diferenciados.

Por seu turno, a análise de chamada “música popular” é diferente, por conta do suporte predominante ser o fonograma, acompanhado, a partir de certa época (com a ampliação da TV), dos videoclipes e das participações dos cantores em programas. Como diz Napolitano, se até meados dos anos 1970 se produzia música para ser “ouvida e dançada”, desde então ela é feita cada vez mais para ser vista, o que gera a necessidade, em momentos específicos, de analisar a música não apenas como experiência sociomusical, mas audiovisual.

Por fim, a análise das letras, com tradição no Brasil, tem sido feita pelos Estudos Literários e pelas Ciências Sociais, com pequena participação dos historiadores, que têm procurado encontrar maneiras específicas de desenvolver tal trabalho, sem “fazer péssima análise poética e má sociologia” (NAPOLITANO, 2005, p. 258). Deve-se tomar cuidado, nas pesquisas ou aulas de História, para não

eleger a letra da música como “simulacro de um documento escrito – crônica de época ou tentativa de crítica social feita por um autor –, sendo analisada em sua significação puramente verbal, com alguns elementos de análise poética” (NAPOLITANO, 2005, p. 257). O risco é, aqui, ignorar o conteúdo de criação artística que há na letra e, mais do que isso, não perceber a relação de significação que a letra adquire quando se junta à melodia, por exemplo.

Assim, para evitar equívocos e encaminhamentos inadequados, vale a definição de canção, sistematizada por Mariana Villaça, como um:

complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a *performance* envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se a letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo lingüístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária. (VILLAÇA, 1999, p. 330 apud NAPOLITANO, 2005, p. 258)

Enfim, a partir das proposições de historiadores como Marcos Napolitano (2005), Mariana Villaça (1999; 2004) e Arnaldo Contier (1986; 1991), é possível propor, sistemática e simplificadamente, o seguinte roteiro para o encaminhamento da utilização de produções musicais, as canções, como fontes para o trabalho do historiador:

**ROTEIRO PARA A UTILIZAÇÃO DA CANÇÃO
COMO FONTE HISTÓRICA**

- 1) Delimitar o *corpus* documental.
- 2) Localizar os documentos.





- 3) Organizar a ficha técnica das fontes, identificando: gênero, suporte, origem, data, autoria, conteúdo referente, acervo.
- 4) Escolher o suporte material (fonograma ou partitura).
- 5) Coletar a documentação para a análise tendo em vista o período, o objeto e a problemática da pesquisa.
- 6) Delimitar historicamente o fonograma/partitura analisados.
- 7) Dedicar-se à audição sistemática e repetida, diversas vezes.
- 8) Analisar letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais, performances visuais e outros efeitos extramusicais (indissociáveis, mais decupados no momento da pesquisa).
- 9) Buscar o sentido da fonte musical na rearticulação desses elementos, formando uma crítica interna ampla.
- 10) Anotar os registros objetivos e as impressões e cotejá-los com os registros extramusicais.
- 11) Empreender uma análise contextual.
- 12) Mapear escutas, circulação e recepção.
- 13) Analisar as manifestações escritas da escuta musical.

Mariana Villaça, professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), em *Polifonia tropical*, esmiúça ainda mais tais encaminhamentos, acrescentando outros elementos indispensáveis:

1. CARACTERÍSTICAS GERAIS DACANÇÃO

Nome; Compositor (es); Ano de composição e Ano de gravação (se possível); Intérprete(s). Acompanhamento (grupo instrumental ou vocal, participações especiais, convidados). Referências sobre a canção (regravações, depoimentos dos compositores, análises e comentários publicados).

Estrutura (identificação de introdução, desenvolvimento, finalização, coda; estrutura estrófica, presença de estribilho, etc).

2. GÊNERO

Classificação (gênero ou estilo predominante: rumba, samba, baião, salsa, etc).

Presença de referências de música regional, folclórica ou outras.

Relação com a tradição musical do passado (reverência, paródia, citação, homenagem, etc).

3. MELODIA

Quantidade de linhas melódicas concomitantes (“vozes”).

Tonalidade predominante.

Identificação do tema melódico (bordão) e suas variações.

Identificação do ponto culminante.

Presença de cromatismo, saltos e modulação.

Ornamentações (trinado, bordadura, etc).

4. RITMO

Classificação (binário ou ternário; fórmula de compasso).

Identificação do padrão rítmico predominante.

Andamento.

Instrumentos utilizados com caráter de percussão.

5. ARRANJO

Autoria; direção musical.

Tipo de arranjo (orquestral, vocal, etc).

Instrumentos e sua função (reiteração da melodia, contraponto, harmonização, etc).

Identificação das referências (gênero, estilo, intérprete específico, etc).

Identificação de efeitos eletroacústicos, instrumentos eletrônicos, citações melódicas, ruídos ou sons incidentais, recursos de estúdio (eco, sobreposição de vozes, distorções).

6. TEMA/MOTIVO PRINCIPAL

Identificação da temática predominante (lírica/amorosa, política, crítica de costumes, comportamental, crônica social a partir de personagens e enredos narrativos, reflexão sobre o ato de compor e suas implicações, etc).





7. LETRA

Língua (inglês, espanhol ou português). [ou outras línguas, se for o caso]

Presença de rima, estrutura estrófica ou alguma forma fixa.

Presença de figuras de linguagem e outros recursos estilísticos.

Discurso: narrativo, descritivo ou referencial.

8. INTERPRETAÇÃO

Impostação vocal (estilo, tessitura, intensidade).

Ornamentação (vibrato, melismas, glissandos, portamentos).

Recursos timbrísticos (variações de voz, falsete, gemidos).

Improvisações pessoais (efeitos de respiração, vocalizes).

(VILLAÇA, 2004, p. 35-37).

Portanto, como se pretendeu mostrar até aqui, as fontes musicais/canções (e as fontes audiovisuais de forma ampla) não são “suportes adicionais das fontes escritas, nem autenticação da realidade imediata, nem ilustração de contextos”, mas “constituem um campo próprio e desafiador, que nos fazem redimensionar a permanente tensão entre evidência e representação da realidade passada, cerne do trabalho historiográfico” (NAPOLITANO, 2005, p. 280). A ênfase foi dada mais à música popular do que à música erudita, não porque uma seja superior à outra (o que, de fato, não existe), mas porque há mais referências disponíveis ligadas ao estudo da música popular. Fica o convite ao estudo da música erudita, por exemplo, das produções operísticas.

E no caso do cinema, que especificidades adquire o trabalho com fontes cinematográficas? Na medida em que são necessários saberes para além da historiografia para o trabalho com qualquer obra de arte, quais são os saberes indispensáveis para que o historiador consiga tomar tais produções como fontes de pesquisa e ensino? Assim como

no caso da música, o estudo do cinema no qual se considere os aspectos formais demandará do investigador uma formação técnica mínima, um conjunto de conhecimentos que, obviamente, deve ser obtido fora do campo da História.

Os estudos acerca do cinema como fonte histórica têm se avolumado nas últimas décadas, mas, com certeza, o precursor desses estudos entre os historiadores foi o francês Marc Ferro, ligado aos *Annales*. Ferro propõe uma questão, no título de um ensaio recentemente publicado no Brasil, que parece extremamente pertinente: “A quem pertence as imagens?” (FERRO, 2009, p. 15). As imagens pertencem a quem as produz e também a quem faz uso delas e as interpreta, portanto, é preciso matizar as circunstâncias de produção, circulação e apropriação das obras cinematográficas, inclusive no âmbito educacional. Michèle Lagny, professora de História da cultura na Universidade de Paris III (*Sorbonne Nouvelle*), indicou essas e outras especificidades no trato com o registro fílmico:

O cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado em um museu, ainda menos em arquivos. Não obstante isto não o impede de deter funções sociais diferenciadas, graças às quais a instituição cinematográfica – através da imprensa profissional primeiramente, da crítica em seguida, do discurso analítico hodierno, produziu grandes categorias de classificação reformuladas há alguns decênios pela televisão: jornais televisivos para informar, documentários para educar, ficção para distrair.

[...] De fato, a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre os gêneros não são estanques e a ficção se inspira freqüentemente no documentário ou o documentário na ficção (LAGNY, 2009, p. 111 e 113).





Lagny, no mesmo estudo, asseverou com propriedade que a utilização dos registros cinematográficos pelos historiadores, por muito tempo inconcebível e depois amplamente aceita, “parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a relação estreita entre o cinema e a história” (LAGNY, 2009, p. 99). Como disse Mônica Almeida Kornis em livro recente, as relações entre Cinema e História constituíram um “campo de estudos inovador nas ciências sociais e humanas [...] talvez mais comentado e aceito como relevante do que pensado na sua complexidade e nos seus desafios enquanto espaço de reflexão necessariamente interdisciplinar” (KORNIS, 2008, p. 7).

A fascinação que o Cinema exerce sobre todos provém, com certeza, da capacidade que as câmeras têm de, como diz Lagny ao recordar a iniciativa dos precursores irmãos Lumière, “filmar a vida” e, obviamente, fazer com que representações imagéticas (re)construam permanentemente o imaginário social. Se assim é, nada mais natural do que considerar a capacidade que as imagens cinematográficas (e também as imagens estáticas ou as imagens televisivas) possuem de se configurar como elementos de uma educação audiovisual, um meio de educação informal. A interrogação a ser feita é: em que medida os historiadores estão aptos a dialogar com e analisar a educação imagética informal, visando a construção e/ou a interpretação de uma cultura visual? Tome-se um exemplo específico da visão por vezes limitada a partir de uma afirmação de Michèle Lagny acerca do comportamento dos historiadores (alguns deles supostos especialistas) em relação aos filmes, para que se perceba a questão:

Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro

momento, pelo “cinema do real”, como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores. É claro que, de fato, tudo não é tão elementar e os historiadores – já nos assinalaram – rapidamente experimentaram o mais vivo interesse pelos filmes de ficção. Esses, com efeito, impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente, sobretudo nos períodos de crise, para informar, registrar uma memória visual e sonora dos eventos cada vez mais regularmente.

Para além de todas as controvérsias sobre a validade da representação, sobre as possibilidades de conhecimento do real, questões permanentemente rediscutidas após (ou com) os filósofos, e que atormentam tanto aos historiadores (NOIRIEL, 1996) quanto aos cineastas ou aos romancistas, que **não se pode escapar à idéia de que o cinema captura, por muito deformados que sejam, certo número de indícios sobre o mundo** (LAGNY, 2009, p. 112 e 115, grifos nossos).

Várias questões se colocam, sobretudo e em primeira instância aos pesquisadores, quando intenta-se analisar produções cinematográficas. Entre elas, talvez a mais premente seja: afinal, o cinema é registro da “realidade” ou manifestação artística? Qualquer polarização nesta resposta é empobrecedora e estéril. Deve-se considerar que os filmes são portadores de uma tensão entre evidência e representação, pois, ao mesmo tempo, ajudam a compreender acontecimentos ou eventos e, por outro lado, permitem perceber de que maneira as sociedades representam a si mesmas e as outras sociedades, próximas ou distantes temporalmente. É necessária, enfim, a inserção do cinema na cultura visual da sociedade que o produziu, visando uma história visual do registro fílmico (MENESES,





2003), considerando as relações entre o imaginário social e a historicidade do cinema: são, portanto, questões sobre a arte e sua relação com o tempo. Trata-se de pensar o filme como parte de um “regime de visualidade”, ou de um “regime escópico” (como na expressão cunhada por Christian Metz, conforme indica Ulpiano Meneses). Como lembra Ismail Xavier (1988, p. 367): “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de uma estratégia”.

É necessário compreender os registros filmicos (e as manifestações artísticas, audiovisuais e musicais em geral), como indica Marcos Napolitano (2005, p. 236), “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”, para além de visões ‘objetivistas’ ou ‘subjetivistas’, nas quais, respectivamente, toma-se o filme como testemunho quase direto e objetivo da história, de grande poder ilustrativo – sobretudo quando possui um caráter estritamente documental (registro “direto” de eventos e personagens históricos) – ou sob o “estigma” da subjetividade absoluta, impressão estética de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. Ainda em relação a essa questão, assevera Napolitano (2005, p. 236-237):

O cinema, ou o audiovisual de ficção, ocupa um estatuto intermediário entre as duas visões aludidas, a ‘objetivista’ e a ‘subjetivista’. Seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística [...] lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo.

Portanto, em qualquer aproximação com o cinema enquanto recurso de pesquisa e ensino há “a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu ‘conteúdo’ narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2005, p. 237). No caso dos documentos audiovisuais ou sonoros, como adverte Marcos Napolitano, a abordagem deve ser bastante cuidadosa, pois os códigos de funcionamento das linguagens não são tão acessíveis aos leigos, exigindo formação técnica. Deve-se considerar “a especificidade técnica das linguagens, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sonoros ou artísticos em geral [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 238).

Considera-se, enfim, que existem duas etapas/momentos/instâncias de decodificação dos filmes, a saber: decodificação de natureza técnico-estética (quais os mecanismos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual ou musical?); decodificação de natureza representacional (quais os eventos, personagens e processos históricos foram representados por meio das linguagens?) Essas decodificações devem ser feitas sem separar forma e conteúdo, o que compromete a análise. Como propõe Eduardo Morettin, deve-se examinar de que forma o sentido é produzido, afinal:

[...] para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe (do filme)





[...] trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto (MORETTIN, 2007, p. 63).

Poder-se-ia dizer, como assinala Napolitano, que se trata de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: “o que um filme diz e como diz?”. Ficção e história, no campo do cinema, não se autoexcluem, interferindo mesmo no gênero documentário, que a princípio seria a negação da ficção. “Cinema é manipulação”, e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho com o filme enquanto fonte para a pesquisa e o ensino, com todas as implicações que isso representa. Como adverte Morettin (2007, p. 64): “Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica”.

Como se pretendeu mostrar sucintamente, são várias as questões a serem consideradas a respeito das peculiaridades da linguagem cinematográfica (e haveria muitas outras a serem discutidas, por exemplo, a partir da obra de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*). No caso daqueles que pretendem utilizar o cinema como recurso de ensino, os parâmetros, as propostas e os apontamentos apresentados por Marcos Napolitano em seu livro *Como usar o cinema na sala de aula* (2006; primeira edição, 2003), são referências fundamentais e devem obrigatoriamente ser consultados. No que se refere aos encaminhamentos básicos para a utilização do cinema, a partir das proposições de historiadores como Marcos Napolitano (2005) e Eduardo Morettin (2007), é possível propor, sistemática e simplificadamente, o seguinte roteiro para o encaminhamento da utilização de produções cinematográficas como fontes para o trabalho do historiador:

ROTEIRO PARA A UTILIZAÇÃO DO CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

- 1) Assistência sistemática e repetida dos filmes, articular decupagem/análise dos elementos de linguagem e síntese de todos os elementos.
- 2) Buscar compreender o que um filme diz e como diz.
- 3) Analisar regras estruturais básicas do tipo de cinema.
- 4) Identificar e analisar elementos narrativos, planos, seqüências, técnicas de filmagem, narração, elementos verbais, imagéticos e musicais.
- 5) Efetuar um fichamento do filme.
- 6) Buscar compreender o sentido intrínseco do filme, representação que se pretende fechada e uma sociedade.
- 7) Pesquisar e analisar os diálogos dos filmes com outros filmes e outras fontes.
- 8) Analisar a produção, circulação e apropriação dos filmes.

A provisoriidade e a incompletude do roteiro acima residem no fato de que em um filme se combinam, pelo menos, a linguagem fotográfica, a linguagem musical, a linguagem literária, e, por isso, todos os roteiros anteriores podem ser mobilizados em prol da compreensão mais aprofundada de partes do filme, o que, ao final, resultará em uma interpretação efetivamente mais complexa e, sobretudo, mais completa. A título de exemplo, no caso da ópera, caso o historiador a tome como objeto, a situação será muito parecida com a do cinema, e, em menor medida, o caso do teatro também guardará semelhanças com essa necessidade de integração de princípios críticos que, nesse livro, foram apresentados separadamente.

Responder, portanto, à questão de Marc Ferro, “A quem pertence as imagens?”, diz respeito à utilização do cinema como fonte de pesquisa e recurso de ensino. Se as imagens pertencem a quem as produz e também a quem faz





uso delas e as interpreta, considerar as circunstâncias de produção, circulação e apropriação das obras cinematográficas é indispensável. Afirmou com precisão Ismail Xavier (2008, p. 15): “[...] o cinema que ‘educa’ é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. [...] a questão [...] é [...] provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável”. Espera-se que essas observações de Xavier e as demais proposições provoquem a reflexão e o questionamento acerca das relações entre o cinema e a História.

Como se intentou mostrar ao longo desse capítulo, tomar a música e o cinema, linguagens artísticas que participam de forma muito profunda da constituição das sociedades, como fontes para a pesquisa e o ensino de História não é tarefa simples, sobretudo quando se pretende desconstruir a idéia de que as fontes audiovisuais são “suportes adicionais das fontes escritas”. Ressaltou Marcos Napolitano: elas não são suportes, “nem autenticação da realidade imediata, nem ilustração de contextos”, mas “constituem um campo próprio e desafiador, que nos fazem redimensionar a permanente tensão entre evidência e representação da realidade passada, cerne do trabalho historiográfico” (NAPOLITANO, 2005, p. 280). Que os futuros profissionais tenham consciência desse problema teórico básico que deverão enfrentar no trato com tais materiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste livro, explicitou-se que o objetivo era oferecer, a alunos de graduação em História, alguns fundamentos indispensáveis ao relacionamento com certas produções artísticas: as imagens (pintura e fotografia), a literatura, a música e o cinema.

O intuito era preparar os leitores para o que encontrariam: capítulos, precedidos por uma introdução geral, estruturados a partir do princípio de que os futuros profissionais de História devem ser capazes de dominar saberes para que possam se relacionar, em atividades de pesquisa ou de ensino, com determinadas linguagens artísticas de maneira produtiva e não equivocada, na medida em que as obras de arte têm sido sistematicamente tomadas como fontes para o trabalho dos historiadores.

Ao término da obra, percorrido o trajeto, é possível retomar, brevemente, alguns aspectos, à guisa de encerramento ou de considerações finais. No que se refere ao Capítulo 1, “História e arte”, demonstrou-se que a aproximação com as obras de arte de uma perspectiva histórica e historiográfica não é tarefa simples e que são necessários esforços intelectuais bastante significativos. Ficou clara a proposta, que não era expor um painel de produções consagradas e valorizar o gosto artístico, mas preparar estudantes de História para que sejam capazes de compreender minimamente os mecanismos de construção e de significação de alguns tipos de produção artística, visando a inserção desses futuros profissionais em suas circunstâncias de atuação como indivíduos capazes de modificar a situação de precário relacionamento da população brasileira com as obras de arte. Como se disse, se os futuros profissionais forem capazes de realizar tal tarefa sem vulgarizar ou menosprezar as diversas produções artísticas, se conseguirem desenvolver seu trabalho





enxergando o potencial cognitivo e de humanização das obras em suas vidas e em suas comunidades, o objetivo terá sido atingido.

Por sua vez, o objetivo do Capítulo 2, “História e imagens: pintura e fotografia”, mais do que encerrar um debate, foi apresentar um posicionamento em relação a ele e, ao mesmo tempo, enunciar questões e fundamentos que guiarão os estudos e as pesquisas de futuros historiadores. Deve-se compreender que a aproximação com as imagens é tarefa complexa e árdua, obviamente não solucionável pelas simplificações ou idéias arraigadas no senso comum, nem pela postura de privilegiar ora os aspectos formais/estéticos, ora os aspectos sócio-históricos.

O Capítulo 3, “História e Literatura”, mostrou a necessidade de problematizar os conceitos de História e de Literatura, e outros deles indissociáveis (como, por exemplo, “verdade” e “real”), de maneira sumária, para posteriormente articular as áreas e propor uma interpretação resultante desse diálogo. O objetivo não foi examinar fronteiras, mas ressaltar a necessidade de se suspeitar de categorias explicativas dadas como naturais e autoevidentes e as entender como construções histórica e ideologicamente comprometidas. Examinou-se as apreensões do passado e sua articulação com o presente e o futuro, as noções de verdade, de real e de representação, os usos da palavra literatura assim como conceitos a ela associados, a saber: cânone, literariedade, forma, “redução estrutural”, entre outros. Debateu-se ainda de que forma a literatura é concebida e incorporada ao rol de fontes do historiador.

E, por fim, no Capítulo 4, “História, música e cinema”, indicou-se que tomar a música e o cinema como fontes para a pesquisa e o ensino de História não é tarefa simples, sobretudo quando se pretende desconstruir a idéia de que as fontes audiovisuais são “suportes adicionais das fontes escritas”. Ressaltou Marcos Napolitano: elas não são

suportes, “nem autenticação da realidade imediata, nem ilustração de contextos”, mas “constituem um campo próprio e desafiador, que nos fazem redimensionar a permanente tensão entre evidência e representação da realidade passada, cerne do trabalho historiográfico” (NAPOLITANO, 2005, p. 280).

Em todos os capítulos, aparece o argumento de que o historiador não opta por tomar as obras de arte como fontes de seu trabalho sem manter com elas um contato aprofundado. Ademais, asseverou-se que as obras de arte são tomadas como fontes, mas, sempre, deve haver questões historiograficamente válidas, para que o pesquisador seja, também, capaz de explicar porque escolheu um tipo específico de fonte. Adentrar os terrenos das artes implica que o profissional de História saiba, no início da empreitada, que serão exigidos dele saberes mínimos em relação à sua área e em relação à(s) área(s) das quais pretende se aproximar, tendo em vista a construção de uma perspectiva que respeite os pressupostos de cada uma das áreas, as quais o ensinarão, aos poucos, a estar atento à tensão entre evidência e representação que existe em toda obra de arte e, ainda, a compreender a constituição formal-estética das obras, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis.



BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 19-27.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. História, Historiadores e Imagem: algumas notas introdutórias. In: SEBRIAN, Raphael N. N.; FERREIRA, Ricardo A.; ANHEZINI, Karina; PIRES, Ariel José (orgs.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 93-121.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004b.

CEVASCO, Maria Elisa. Dois críticos literários. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 135-158.

CHIAPPINI, Ligia. Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 5, p. 18-28, 2000.





CHRISTO, Maraliz C. V. A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. *Arbor*, v. CLXXXV, p. 1147-1168, 2009.

_____. Victor Meirelles, Pedro Americo e Henrique Bernardelli: outras leituras. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, p. 169-188, 2007.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de história. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, p. 49-58, 2007.

_____. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo: música, nação e modernidade*. Tese (Livre-Docência em História). São Paulo, FFLCH-USP, 1986.

_____. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações. *História em Debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História. ANPUH, 1991, p. 151-189.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. 4.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: a fonte fecunda. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 61-91.

FERRO, Marc. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 15-25.

_____. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 34, n. 34, p. 3-21, 2004.

GOMBRICH, E. *A História da Arte*. 16. ed. São Paulo: Editora LTC, 2000.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

JANSON, H. W.; JANSON, A. *Iniciação à História da Arte*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JANSON, H. W. *História geral da Arte*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 3v.

JASMIN, Marcelo. Apresentação. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 9-12.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia & história*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.





LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 99-131.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LIMA, Aldo. Entrevista com Antonio Candido. *Investigações, Lingüística e Teoria Literária*. Recife, v. 7, p. 7-39, set. 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves e revisão técnica de Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História. *Rede da Memória Virtual Brasileira*. 2008a. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>>. Acesso em: 11 set. 2010.

_____. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008b.

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.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 39-64.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 235-290.

_____. *História e Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. História e música popular: um mapa de leitura e questões. *Revista de História* (USP), v. 157, p. 153-172, 2007.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

REVISTA DE HISTÓRIA (USP). Dossiê História e Música. n. 157, 2º. semestre de 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. Pequena história do documento: aventuras e desventuras pós-modernas. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 309-328.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 249-274, 2001.

_____. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.

_____. Propostas Metodológicas para a abordagem da canção como documento histórico. *Anais do II Simpósio Latino Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 323-332.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-383.

_____. Um Cinema que “educa” é um Cinema que (nos) faz pensar [entrevista]. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan./jun. 2008.



