

Comentário III

Ulpiano Bezerra de Meneses
MP/Universidade de São Paulo.

O texto de Eduardo Neiva é denso, consistentemente fundamentado e se abre para um horizonte muito vasto de problemas cruciais. Comentá-los sistematicamente levaria a diálogos do maior interesse, mas que se desdobrariam necessariamente em inúmeros outros diálogos. Para adaptar-se aos propósitos desta seção e ater-me à orientação de uma revista que trata de História, preferi concentrar-me num reduzido número de questões, subordinadas todas elas às perspectivas e preferências (e, eventualmente vícios) do historiador.

Neiva legitimamente está a se preocupar com as dimensões epistemológicas em causa na definição de historicidade no próprio estatuto da imagem e não se sentiu – nem precisaria sentir-se – comprometido com enfoques metodológicos para a produção do conhecimento histórico no interior do universo das imagens. Todavia, é também legítimo utilizar seus encaminhamentos para refletir sobre tais enfoques na prática da disciplina histórica.

As "trajetórias das imagens".

O estabelecimento e exame das "séries conexas" de imagens foi reconhecido como essencial. Nessa linha, os casos apresentados, de Saxl (na filologia da figura com serpentes afrontadas) e Panofsky (na solução da charada da "Prudência" de Ticiano) são apontados como exemplares. E, de fato, são belíssimos estudos. No entanto, conviria examinar questões que esse trata-

mento filológico deixa em aberto, em relação à História. "A dimensão temporal que intervém é a da cultura e não a seqüência cronológica do tempo natural", diz Neiva (p.13), com o que se evitam a teleologia e a remissão caricata a uma verdade de origem. Não basta, porém, para se chegar à História. O que se tem é uma notável organização documental. Ocorre, entretanto, que a analogia essencialmente morfológica não dá conta da diversidade, do conflito, das simultaneidades desarmônicas, das superposições ambíguas. E nem da significação das permanências e das variações. Por exemplo, as imagens africanas, em nossa sociedade (que tanto integram nossa contemporaneidade e suas tradições, quanto mobilizam o passado específico de sua produção original) são coisa de branco ou coisa de negro? De ambos, isto é, as séries conexas teriam que expressar o duplo registro de sentido, que corresponde a trajetos distintos mas que convergem ou se cruzam. Por outro lado, nos casos expostos de Saxl e Panofsky, são examinados suportes diversos de um esquema ou motivo iconográfico e suas variações. Ora, as imagens podem ser recicladas na sua forma, função e sentido, isolada, alternativa ou conjuntamente. Como, então lidar com as descontinuidades possíveis? E, por exemplo, com a reciclagem apenas de sentido numa única e mesma imagem, seja diacrônica, seja sincronicamente? Os sentidos da Mona Lisa, do Renascimento à sua inserção, hoje, na publicidade e na indústria cultural, assim como a heterogeneidade e articulações das leituras contemporâneas constituem uma trajetória historicamente riquíssima, mas que não é capturável pelo método tradicional das séries conexas (estou-me referindo aqui, é claro, à imagem original, provida de "aura" e não às séries conexas de representações, que constituiriam caso paralelo, mas de nenhum modo desprezível).

Acredito caber inteira razão a Neiva, quando afirma que analogia e método histórico são plenamente compatíveis. Resta, porém, fixar com precisão o objeto e alcance da analogia.

A Iconologia.

Para cumprimento dos propósitos de seu terceiro e superior nível de investigação, o iconológico, Panofsky acena com o conceito de *Kunstwollen*, intenção artística. As implicações, malgrado tudo, idealistas deste conceito e de outros aparentados, (*Zeitgeist*, *Weltanschauung*, etc) além da rarefação quanto às pistas metodológicas - ao contrário do que sucedeu quanto à descrição pré-iconográfica e à análise iconográfica - introduzem o risco de se montar, apenas, uma cômoda miragem. É difícil escapar da tendência de buscar matrizes ideacionais monolíticas, com o que se compromete a compreensão histórica.

Mesmo na obra de Panofsky em que Neiva aponta a convergência da História e imagem "com perfeição" (*Gothic architecture and Scholasticism. An inquiry into the analogy of the arts, philosophy and religion in the Middle Ages*, 1951), ficam patentes as limitações históricas. Trata-se de um estudo

fascinante, fruto de erudição profunda e sensível. Mas, a um segundo exame, transparecem mecanismos unidirecionais um pouco marcados, que comprometem a compreensão histórica. Como num fluxograma de mão única, a filosofia gera, como expressão sua, a obra de arte. Ainda que se reconheça que ela pode, por sua vez, ser gerada pela "visão de mundo", fica a insatisfação de ver a catedral gótica como encarnação de uma apriorística metafísica do universo.

Aliás, os exemplos de tentativas de caracterizar este vasto horizonte homogeneizador não são nem numerosos, nem satisfatórios, nem fornecem sólidas soluções metodológicas. É o que permite reconhecer, com Holly (1984:188), até o presente, a derrota da Iconologia pela Iconografia. Ela lembra, além disso, como o trabalho de Panofsky, enquanto historiador da arte, frequentemente contradiz ou, pelo menos, raramente atende aos desafios, melhor formulados, de seu trabalho teórico (Holly 1984:185).

Segundo tal tradição, a Iconologia tem operado com um conceito de sociedade que é ineficaz para as ciências sociais e que, por exemplo, transpõe na noção de estilo enquanto "sintoma do estado geral do espírito de toda uma época e não mais o sentimento de um indivíduo" (p.14). Num trabalho de síntese exaustiva e rigorosa, Ciro Cardoso (1988:70) identificou com pertinência (na lingüística), o manejo de um conceito idealista de sociedade que é "simplesmente o contrário do indivíduo, tendo-se o sociológico como dimensão oposta ao psicológico".

Com efeito, enquanto a problemática do poder continuar excluída do campo da Iconologia, parece-me difícil atingir densidade histórica.

Ao levantar as vantagens inegáveis do modelo triádico de Peirce (natureza relacional, interação, incorporação da experiência e recusa do *a priori*, signos como processo, etc), em comparação com o esquema binário de Saussure, Neiva se pergunta se "será possível gerar uma teoria da representação - dos signos, enfim - que se recuse a história e realmente capture a variedade e complexidade da experiência...é possível representar logicamente a multiplicidade da experiência?" (p.24). Ora, sem uma formulação explícita de uma problemática do poder na produção, armazenamento, circulação, consumo (interdições, compulsoriedades, preferências, etc.), reciclagem e descarte das imagens, eu tenderia a fornecer uma resposta negativa, no que concerne a História. Sirva de exemplo a caracterização (com que o próprio Neiva abre seu texto) da perda do referente, em nossa sociedade - produtora preferencialmente de imagens e representações. Trata-se de uma espécie de alienação de segunda potência, em que as relações são deslocadas não só dos sujeitos sociais para os objetos, mas destes para seus simulacros. Ora, sem introduzir a dimensão do poder, toda análise deste quadro apenas reproduziria os limites éticos da crítica platônica à mimese, à ilusão, à perspectiva, às imagens visuais, enfim.

Os historiadores da arte já começaram a assumir esta necessidade. Norman Bryson, ecoando outras vozes, coloca aqui a superação do perceptualismo (e também do que ele caracteriza um pouco apressadamente de "strict economicism"). Ao falar de pintura, conclui que levar em conta seu caráter de signo "is nothing less than the relocation of painting in the field of power from which it had been excluded" (Bryson 1981:65). E continua ressaltando que a

formação social não é, então, algo que sobrevém e se apropria da imagem depois que, ela foi produzida, mas que intervém inerentemente desde sua produção (*ib.:66*).

Semelhantemente, mas, partindo de outras premissas e com abordagem diversa, W.J.T. Mitchell (1986:3) considera que a Iconologia acabou por se transformar, não apenas na "ciência dos ícones", mas na "psicologia política dos ícones". É preciso, ainda, considerar outro caminho, paralelo e complementar: não somente o entendimento da imagem na sua inserção social (o que é diferente da mera e vulgar contextualização), mas o entendimento da sociedade nas suas dimensões visuais. É a proposta de um grupo de pesquisadores reunidos por Fyfe e Law (orgs. 1988) numa antologia que tem por título, incisivamente, *Picturing power. Visual depiction and social relations* e que procura precisamente analisar o componente de visualidade nas relações sociais- ainda que as premissas e os resultados dos trabalhos apresentem variações.

Em suma, investigar a imagem na ótica do poder é considerá-la – o que é historicamente indispensável – como produto e vetor de relações sociais.

Constâncias biológicas.

Neiva toca, rapidamente, num argumento que não é essencial ao quadro geral que ele montou, mas que não deixa de merecer atenção, por ser premente de conseqüências (lembro a repercussão de posturas em parte semelhantes de Gombrich).

"Tomar a iconicidade como princípio teórico fundamental", diz ele, "pode-nos levar também a uma dimensão que relativize a relativização histórica". Avançando, não vê porque "expulsar em nome da história uma discussão sobre a fundamentação biológica das formas, ainda que com o risco de procurarmos uma morfogênese absoluta que, enquanto produto da constância biológica do aparelho sensor animal, antecederia a história" (p.27).

Problema dessa ordem necessitaria de embasamento mais explícito. Por ora, o que se pode dizer é que estudos do desenvolvimento cognitivo não caucionam o encaminhamento em questão. Não autorizam tal hipótese, para ficarmos apenas num exemplo, as conclusões de biólogos, arqueólogos, lingüistas, psicólogos, neurologistas, etólogos, reunidos por Kathleen R. Gibson e Tim Ingold (orgs., 1993), para indagar de que forma os seres humanos evoluíram como criaturas que podem fabricar e usar instrumentos mais complexos, comunicar-se de maneira mais complexa e engajar-se em tipos mais complexos de vida social, do que qualquer outra espécie animal (Cf, particularmente, o capítulo final de Tim Ingold; Gibson & Ingold, orgs., 1993:449-472).

Seria necessário, sobretudo, formular uma teoria da percepção que funcionasse sobre bases biológicas estáveis. Não é o que parece dominar no campo dos estudos correntes (Cf. Margalef 1987), ainda que a identificação

experimental de variáveis culturais na percepção deixe muito a desejar (Bloomer 1990:85-86).

Mais ainda, já agora são os historiadores que têm procurado estabelecer as condições para recuperar a historicidade das estruturas perceptivas (Lowe 1982).

Problema conexo com este - embora específico - é o da definição histórica do sujeito. Até que ele seja situado adequadamente os resultados históricos da investigação iconológica serão problemáticos. Contudo, limito-me aqui a comentar somente um dos aspectos dessa abrangente tarefa. Refiro-me apenas à necessidade de construir historicamente o "observador" (o termo, sem dúvida, é um tanto redutor). A necessidade desse empreendimento melhor se esclarece diante de alguns avanços, como a obra de Jonathan Crary (1992), que, traçando articulações entre o modernismo visual e a modernidade social, no séc.XIX, analisa a construção histórica do observador, permitindo aclarar as raízes da sociedade do espetáculo. Ou a obra de Thomas Crow(1985), de menos rigor, mas instigante: ao estudar as "disposições das atenções" na burguesia que se constituíra como "público" parisiense no séc. XVIII, ele verifica o peso de um equipamento perceptivo apto ao consumo da pintura histórica, mas inadequado para apreciar a pintura de cenas domésticas ou de natureza morta (Estamos aqui, obviamente, bem longe da superficialidade das teorias da "recepção artística").

Sem dúvida, a história do gosto e campos adjacentes (Bourdieu, Haskell, Baxandall, etc.) prepararam o terreno para esta tarefa, sem a qual o estudo da prática das imagens não escapa a um formalismo abstrato.

Da História social da Iconologia a uma História iconológica do social.

O enunciado acima é a adaptação, um tanto retórica, da transformação que Roger Chartier (1991:180) propõe, da História Social da Cultura em uma História Cultural do social.

Talvez esteja aqui o ponto chave, na formulação da Iconologia como prática histórica. Não se trata, propriamente, de ver as dimensões históricas do universo das imagens, ainda que tal contribuição, ultrapassando as inócuas contextualizações, possa esclarecer tais imagens tão plenamente quanto possível - mas de tomarmos as imagens como estratégias para conhecimento da sociedade.

Chartier e seu grupo, com seus diversos estudos de história do livro e do escrito (ver Chartier 1989 e 1991), fornecem premissas e uma agenda de problemas que, *mutatis mutandis*, servem igualmente ao trabalho com imagens: atenção voltada para a matéria com que se opera o encontro entre o "mundo do texto" e o "mundo do leitor", com hipóteses organizadas a partir do estudo de uma classe particular de objetos impressos ou a partir "do exame das práticas de leitura, em sua diversidade, ou ainda a partir da história de um texto

particular, proposto a públicos diferentes em formas muito contrastadas". Não há textos abstratos ideais, os leitores manejam objetos cuja organização comanda sua leitura, sua apreensão e compreensão partindo do texto lido. A leitura é sempre uma "prática encarnada em gestos, espaços, hábitos. Longe de uma fenomenologia da leitura que apague todas as modalidades concretas do ato de ler e o caracterize por seus efeitos, postulados como universais", é preciso considerar maneiras de ler, disposições específicas, comunidades de leitores, comunidades interpretativas, tradições de leitura, etc., etc.

Três conceitos são, aqui, básicos: o de práticas (social e historicamente definidas), o de apropriação (que "visa uma história social dos usos e interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem") e, finalmente, o de representações sociais (Chartier 1991:180).

Este último conceito, recuperado da formulação original de Durkheim e Mauss (e que muito teria a ganhar, creio, com o enriquecimento trazido pela Psicologia Social, como a de Moscovici ou Jodelet), não marginaliza as ideologias, nem se esgarça nas mentalidades ou no imaginário. Mas, segundo Chartier, articula convenientemente três modalidades de relação com o mundo social:

..."de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe" (Chartier 1991:183).

Por certo, os problemas da imagem em sua especificidade (p.ex., a iconicidade) não se esgotam aqui. Mas, neste quadro, uma semiótica da experiência e da relação poderia trilhar caminho histórico, com segurança.