

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo editor com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 4.0, que permite copiar, distribuir, publicar e criar obras derivadas desde que estas façam parte da mesma licença e que o autor e licenciante seja citado. Não permite a utilização para fins comerciais.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the editor of the journal, with the following conditions: available under Creative Commons License 4.0, that allows you to copy, distribute, publish, create derivative works provided that such part of the same license and that the author and licensor is cited. Does not permit commercial use.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. Arte, narrativa e verdade: a contemporaneidade ausente e o livro de história. In: JORNADA DO GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS "HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL". 7., 2007, Campo Grande, MS. **Anais...** Campo Grande, MS: UNIDERP. p. 1-22. Disponível em:
<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada7/_GT4%20PDF/ARTE,%20NARRATIVA%20E%20VERDADE%20A%20CONTEMPORANEIDADE%20AUSENTE%20E%20O.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2014.

ARTE, NARRATIVA E VERDADE: A CONTEMPORANEIDADE AUSENTE E O LIVRO DE HISTÓRIA

Emerson Dionisio G. de Oliveira
Universidade de Brasília

A arte contemporânea não é fácil. Muitos motivos fazem dessa modalidade de arte, que há muito se institucionalizou, um problema para sua própria difusão. Contudo, é estranho perceber quão apartadas estão certas esferas de conhecimento da arte visual produzida em nosso tempo. Um dos motivos que me levaram a produzir esse estudo está ligado a recorrente ausência de reproduções de obras de arte contemporânea em livros escolares na área da história, publicados partir dos anos 90. Problema que merece ser evidenciado, mesmo porque me parece que a solução não passa apenas pelo desejo ou resolução de fazer com que tal arte seja difundida por meio dessas publicações¹. É preciso compreender porque o mercado editorial e os autores voltados para esse segmento não investem na “ilustração” de temas contemporâneos com a arte produzida na mesma época. As publicações escolheram, por sua vez, a fotografia a partir do registro jornalístico para conferir a tais temas um discurso constituído pelo universo midiático.

Antes de adentrar na questão dos livros escolares é pertinente esclarecer o que estou denominando como arte contemporânea. Nas últimas décadas, historiadores da arte voltados à arte atual em todo mundo encontram grande dificuldade para compor padrões que ajudem a definir a contemporaneidade *em* arte. Isso se deve graças a fatores que podem ser encontrados nas proposições e atitudes de artistas como as do americano Joseph Kosuth, do alemão Joseph Beuys ou do brasileiro Nelson Leirner, segundo as quais qualquer coisa pode ser arte e qualquer um pode ser artista, não existindo mais um jeito especial pelo qual algo se pareça com arte, nem uma ação especial que marque alguém como um artista².

Para enfrentar essas questões, uma rede de instituições tem criado condições para a compreensão (e produção) desses novos comportamentos e valores da arte e demonstrando, para espanto dos ingênuos, que nem tudo é transformando em arte e, desta forma, não é qualquer um que é interpretado como artista. Museus, universidades, galerias (mercado), críticos e mídia têm eleito, nas últimas quatro décadas, a arte e os artistas que melhor (essa é ao menos a pretensão) representam ou singularizam o nosso tempo.

Para além da importância e dos limites dessas instituições, um dos pontos paradoxais da produção artística contemporânea, inventariado nesse processo, é sua relação com sua própria historicidade. Como fenômeno cultural particular, a arte contemporânea tem navegado entre constituir-se como uma produção pretensamente atemporal e, simultaneamente, alimentar-se de inúmeras narrativas históricas³. Essa contradição está na raiz de grande parte dos problemas enfrentados na atualidade no que tange a sua divulgação por protocolos e mídias escolares, por exemplo.

Como conceito e instituição, a arte contemporânea sedimentou suas raízes, em parte, na crença de que sua matriz geradora está perpetuamente ligada à experiência do presente, senão a do devir. Mesmo esse conceito sofreu mutações nas diferentes décadas que rotularam a produção sucessora do modernismo⁴ (no final dos anos 50 até os nossos dias). Minha abordagem tem como finalidade pensar, inicialmente, como é delicado apropriar-se de objetos artísticos que ainda não foram absorvidos por hierarquias e classificações. Delicadeza, contudo, que não pode ser usada como desculpa para o silêncio e a inaptidão, uma vez que tal arte é aquela que imediatamente nos fala das inconstâncias, controles e incertezas de nosso dia a dia.

A pluralidade cultural é um elemento constitutivo da produção contemporânea e só esse fator seria suficiente para balizar sua divulgação junto a narrativas de temas históricos ocorridos nos últimos quarenta anos. Contudo, me parece que a pluralidade venha ser justamente um problema para os educadores, instituições de ensino e mercado editorial. Mesmo administrada por um voraz sistema institucional, a arte contemporânea ainda não passou pelo processo narrativo da história da arte que lhe confere uma certa unicidade discursiva. Pelo contrário, o trabalho está em plena operação. Para tanto, nesse mesmo período temos assistido a emergência de um esforço para garantir a uma dada arte contemporânea um lugar privilegiado dentro dos muros da história da arte e para dotá-la de um lugar de memória a partir de determinados mecanismos. Esse esforço vem obedecendo a certos cânones que em muitos sentidos negam a própria pluralidade da arte desses últimos anos e que, em certa medida, pode acabar transformando-a numa antítese cultural de nossa época.

O mercado editorial em questão conhece os riscos de perto e tem pouca influência sobre suas dinâmicas⁵. O que é arte hoje, mesmo tendo algumnexo causal com a história da arte hoje, não terá a garantia do prestígio no futuro. Um leitor atento, me dirá que nada possui garantias quando envolvemos nossas perspectivas para o devir. Contudo, há todo um aparato institucional que garante a sobrevivência de outros bens culturais ou ao menos sua salvaguarda material e simbólica. Aparato que a arte contemporânea ainda esforça-se por constituir. Antes

que isso ocorra (o processo está em marcha), uma obra compreendida como arte, herança dessa operação plural, pode deixar de fazer sentido, perdendo espaço para outras obras. Do ponto de vista da história cultural e da nova museologia ⁶, esse processo de seleção não é um problema em si. Mas torna-se uma dificuldade para análises mais demoradas a medida que continua sendo representado como um processo “natural”, regido por outsiders, eliminando de cena suas tensões correntes ⁷.

De fato, compreender tais problemas é crucial para a apropriação de obras de arte atuais. O mercado editorial parece aguardar que o circuito construtor das narrativas busque na memória das narrativas passadas da história da arte o “lugar” da constituição da memória sobre a arte contemporânea. Ou seja, a arte das últimas décadas, passaria a ser, num sentido duplo, o lugar autorizado do contemporâneo, desde que tenha sentido dentro das narrativas passadas. Sendo assim, o livro escolar passa a constituir não só parte de sua memória institucional a partir de seu acervo selecionado, mas também a gerar a partir dele sua contribuição, cada vez mais dominante, do que vem a ser aceito para os cânones da história e crítica da arte.

Ao nos aproximarmos desse processo complexo e incerto, vejo o quão esse movimento acentua cada vez mais o paradoxo entre uma arte pretensamente *atemporal* e uma arte dependente da história. Exemplos desses procedimentos não faltam quando olharmos outras nomenclaturas da história da arte. Essa mesma construção foi operada para absorver o vocabulário modernista, fazendo de obras como *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral ou os *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari, ícones autorizados dos anos 30 e 40. Ao passo que artistas como Mário Zanini, José Pancetti e Aldo Bonadei, igualmente relevantes para o modernismo, podem parecer inadequados, bucólicos, para “ilustrar” as transformações sociais da Era Vargas.

Para criar um discurso uniforme e o mais homogêneo possível, parece ser sempre necessária uma contínua operação de seleção. Ou seja, uma contínua leitura da própria história da arte através das relações com outras narrativas históricas. Essa re-seleção é que parece afastar a arte contemporânea das salas de aula, por ser justamente uma arte “inacabada” e incerta, cujos ícones ainda não foram escolhidos.

A operação em si é uma questão, sobretudo, das instituições da arte. O problema é que boa parte do universo institucional que produz e faz circular elementos simbólicos a partir do livro didático (outra instituição) faz-se refém desse movimento ao invés de interferir nele. Ao mesmo tempo, imagens são estritamente indispensáveis na sociedade contemporânea e onde a arte perde seu espaço outra matriz imagética entra em seu lugar, provocando deslocamentos

discursivos que devem ser observados com atenção. Eis o caso da predominância do fotojornalismo.

Temporalidades – Podemos visualizar o problema a partir de duas temporalidades. A primeira mencionada que depende das instituições da arte em selecionar os cânones artísticos representativos de um determinado momento e a segunda, própria do universo educacional, refere-se ao tempo que determinado conhecimento se escolariza à disposição de alunos e professores.

Tais temporalidades estão naturalizadas por instituições diversas que demandam poder e concentram tensões em todas as pontas do processo que levam uma obra de arte do atelier do artista à sala de aula. O mercado editorial (aqui incluindo autores) tem observado esse deslocamento de modo passivo e em muitos casos sem lhe conferir a devida atenção. Enquanto Rugendas, Debret, Florence, Pedro Américo, Victor Meireles, Albert Eckhout, Aleijadinho, Antonio Parreira, entre outros, “ilustram” os temas relacionados à Colônia, aos Reinados e mesmo a Primeira Republica, quem passou a dominar a cena a partir daí foi a fotografia.

As *ilustrações* enfileiram-se a partir de uma lógica evolutiva das técnicas. No interior da periodização tradicional da história brasileira, as imagens que povoaram o Brasil colônia são advindas da pintura, algumas gravuras e raros desenhos, além de um espectro de imagens cartográficas. Por si só muitos dos livros observados, como era até pouco tempo comum no universo dos museus, misturam diferentes temporalidades: vemos, por exemplo, um texto sobre o descobrimento do Brasil ao lado de uma pintura de Victor Meireles, *A primeira missa de 1861*⁸.

As “licenças” históricas podem ser justificadas pela ausência de fontes imagéticas no período colonial. Justificativa frágil, pois falta aos editores certa ousadia na publicação de obras menos conhecidas ou iconografias paralelas⁹. Há aqui ainda um apego às iconografias que balizaram o início do ensino de história laico no Brasil, ou seja, um apego à pintura histórica ou de gênero histórico. As exceções estão presentes no período aurífero em Minas Gerais, cuja produção de obras de arte estão representadas pelo vocabulário sacro, algo que pode ser explicada pela posição que o barroco – em especial o mineiro – possui dentro do imaginário de historiadores, em particular, entre os historiadores da arte¹⁰.

No século XIX, teremos a profusão de imagens oriundas das mesmas técnicas acrescidas de fotografias para ilustrar o final do século em questão. Nesse momento, as temporalidades aparecem próximas. Mesmo quando encontramos o óleo *Independência ou Morte* (também

conhecido como O Grito do Ipiranga) de Pedro Américo, obra de 1888, ilustrando a proclamação da independência brasileira, ocorrida 66 anos antes, podemos conferir uma ligação mais lógica entre a pintura com tons épicos do pintor com o modo como a própria historiografia tendeu a narrar a emancipação do país desde o ocorrido ¹¹. O que chama atenção, contudo, é o surgimento de imagens oriundas de jornais como charges da revista *O Malho*.

A fotografia que predomina nas ilustrações de temas inseridos a partir da República são de três engenharias estilísticas: antro-etnográficas; documentais e domésticas. O universo pictográfico é cada vez menos utilizado. Dois motivos parecem ser mais aparentes e me servem como suposições. O primeiro é que tais suportes (pintura, gravura e desenho) deixam, no modernismo, o universo da representação histórica. Não há mais a pretensão de se retratar um determinado momento histórico ou mesmo uma necessidade naturalista no tratamento dos motivos. Mesmo assim, é raro encontrar uma publicação que não faça uso de uma pintura de Candido Portinari, de Tarsila do Amaral ou de outro artista, até porque muitos têm a Semana de 22 (evento que nenhum dos dois mencionados participou) como tema obrigatório.

O que surge a partir da Segunda Guerra Mundial são fotografias de outros dois registros: o publicitário e o jornalístico. Mesmo com exceções e coleções anteriores, sabemos que o advento da publicidade deu-se apenas nos anos 50 e o fotojornalismo adquiriu peso institucional a partir dos anos Vargas. Não tenhamos ilusões de que sob a fachada retórica da fotografia jornalística há, também, a sua meia-irmã a fotografia publicitária.

Quando a fotografia publicitária começou a ser efetivamente praticada no Brasil, em 1949, ela tinha um estilo inventivo e romântico que denotava a época e o seu criador, o cearense Francisco Albuquerque (1917-2000). Albuquerque se mudou para o Rio de Janeiro em 1945 e, logo em seguida, para São Paulo, onde montou seu estúdio. Em 1948, foi convidado a fazer a primeira campanha publicitária para a Johnson & Johnson. Até então, a publicidade era feita por ilustrações. As poucas fotos utilizadas em campanhas vinham do exterior. Pelos relatos deixados por Albuquerque, assim como ocorre atualmente, raramente os fotógrafos tinham liberdade para criar nesse ramo. Ele recebia um layout elaborado por publicitários ou por um diretor de arte. Vista agora, a publicidade feita nos anos 50 nos leva a uma reflexão sobre os caminhos que a fotografia publicitária tomou. Nas fotos de Albuquerque, geralmente em preto-e-branco e sem retoques, as pessoas parecem de “verdade”, com imperfeições incorporadas. Há um enfoque mais na família do que na individualidade. As imagens jornalísticas e publicitárias não estavam tão separadas naqueles anos¹².

Quando a fotografia começa a entrar no universo didático, a partir do momento que os meios de reprodução começam a se popularizar nos anos 70, ela encontra toda um universo profissional da História (educadores, pesquisadores, gerentes etc) despreparado para o seu uso crítico. Atualmente, utilizar fotografias como fontes para a pesquisa e divulgação histórica já não chega a ser nenhuma inovação metodológica ¹³. No entanto, nem sempre esse uso foi pacífico, como atesta Boris Kossoy, segundo o qual: "... não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa".

Segundo esse autor, razões de ordem cultural — como a força da tradição escrita na transmissão do saber e a dificuldade na análise e interpretação de informações que não sejam transmitidas "segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita" —, estariam na base de tal resistência.¹⁴ Acrescentaria, ainda, a velha tradição de desconsiderar a fotografia como elemento imagético menor diante dos efeitos da pintura e suas congêneres tradicionais.

Fora dos portões da história da arte, a iconografia só se expandiu a partir dos anos 70 do século XX ¹⁵. Há, evidentemente, como qualquer documento de qualquer linguagem ou suporte, peculiaridades e cuidados especiais que devem ser observados no trato de fotografias como fontes históricas. Dentro da tipologia tradicional relativa às fontes de investigação histórica, a fotografia insere-se na classificação de fonte icônica, a diferenciar-se, por exemplo, de outros tipos de fonte: escrita, oral, material etc.

Em sua natureza de fonte icônica, a fotografia pode ainda ser classificada em dois subgrupos, as fontes iconográficas originais e as fontes iconográficas impressas. O segundo é o que me interessa como elemento midiático apropriado pelo mercado editorial voltado para as publicações escolares.

Ao encontramos a reprodução de uma fotografia num livro escolar, retirada de contextos midiáticos diferentes daquele que a recebe, temos que considerar que percebê-la como fonte histórica é tomá-la em sua dupla natureza, de "matéria e expressão", isto é, de artefato e de registro visual ¹⁶. Em minhas especulações, considero que os livros consultados reproduziram as imagens em milhares de exemplares, esvaziando a relevância do documento fotográfico (artefato) para ressaltar a das próprias imagens reproduzidas (registros visuais). Assim, estarei realçando menos seu caráter material e mais o seu caráter imagético, visual. Não há, contudo, como separar ambas as naturezas, inerentes que são, tal como forma e conteúdo, à fotografia como fonte histórica. Uma vez que a reprodução maciça da fotografia alcançou um grau de "naturalização" que nenhuma outra técnica (pintura, gravura, escultura) jamais gozou.

Verdade – Aspecto particularmente importante da imagem proveniente do fotojornalismo é o que relaciona a imagem à realidade por ela registrada. Desde o advento da fotografia, em meados do século XIX, e do fotojornalismo, no início do século XX, há um forte traço de identificação — não *necessariamente* de identidade — entre a fotografia e o fotografado, entre a imagem (fragmento congelado de um instante em determinado espaço e tempo) e aquilo que denominamos como real percebido. É como se o fato da imagem fotográfica resultar objetivamente de um procedimento físico-químico (a captura de uma imagem e sua fixação em dado suporte) obstruísse a percepção de que foi aquele e não outro qualquer aspecto da realidade o que foi subjetivamente escolhido (e, em igual medida, que foi tecnologicamente possível registrá-lo).

Essa peculiaridade da fotografia, de induzir o seu receptor à crença de estar diante da realidade objetiva, sem interferências ou mediações, conferiu uma credibilidade documental a essa tecnologia. Essa credibilidade está, ainda, ligada ao "paradigma da fotografia como *testemunha espontânea*".¹⁷ Essa suposta credibilidade e imparcialidade da fotografia provêm de sua "condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências",¹⁸ como se "... a própria luz escrevesse sobre a superfície sensibilizada da chapa fotográfica sem a menor intervenção humana".¹⁹ Desmistificando implacavelmente essa ilusão, Cássia Gonçalves alerta:

As possibilidades de manipulação antes e depois da realização do registro, como o arranjo da cena a ser fotografada e a trucagem feita no laboratório, forjando assim o real segundo interesses específicos, bem como a visão de mundo do fotógrafo levando à construção de um sentido, são pontos sempre levantados com relação à objetividade da imagem fotográfica.²⁰

O alerta de Gonçalves parece-nos mais premente e pertinente na medida que o próprio estatuto fotográfico no século XXI começa a desmoronar frente a possibilidade de construir melhores "mentiras visuais" a partir do aparato tecnológico a disposição. Contudo, toda a estrutura do discurso jornalístico, por diferentes caminhos e estratégias, ainda visa ligar o veiculado ao "real". Nessa perspectiva, a relevante observação de um fotógrafo de imprensa ao refletir academicamente sobre seu ofício parece-nos providencial:

... o repórter fotográfico, pautado por eventos específicos da vida social, tem de recortar uma cena e escolher seus personagens, segmentando a ação em momentos

específicos, interferindo na realidade registrada, fazendo com que suas fotografias encerrem índices de sua relação subjetiva com os fatos. Além disso, a fotografia de imprensa aparece sempre em um contexto, cercada pelas matérias, manchetes e legendas, visando, muitas vezes, defender as linhas editoriais dos respectivos veículos ou as idéias preconcebidas de seus editores.²¹

Esse contexto parece-me associado a toda uma estrutura midiática que necessita autorizar seu discurso como aquele que melhor e/ou mais rapidamente representa a realidade. A fotografia surge assim como elemento importante na confecção do contexto como texto do presente vivido, experimentado e atualizado. Nesse aspecto o fotojornalismo liga-se com propriedade ao discurso que alicerça a técnica fotográfica desde sua criação: o discurso científico do registro imediato da *physis*, representado como uma verdade do olhar²². Nas sociedades ocidentais, tradicionalmente desde o século XIX, a *verdade* está centrada no discurso da ciência e nas instituições que lhe deram abrigo.

O processo de criação da fotografia decorreu de uma série de experimentos que vão acontecendo em vários lugares ao mesmo tempo (inclusive no Brasil, pelos esforços do imigrante Hercules Florence), por meio de processos tecnológicos distintos²³. A invenção da fotografia e sua rápida disseminação, não só na Europa mas em outros continentes, são frutos do processo histórico de afirmação do capitalismo e de consolidação da burguesia como força social dominante, à frente da industrialização em sua segunda grande onda de expansão. A associação da fotografia a esse processo advém dos usos ideológicos da imagem, relacionada às representações construídas em torno do poder.

A fotografia desdobrou-se em várias vertentes, como as composições artísticas, os retratos pessoais e o documentalismo. O fotojornalismo não precisou esperar o fim dos oitocentos para surgir, embora seu desenvolvimento tenha ocorrido só a partir das primeiras décadas do século seguinte, na Europa e nos Estados Unidos. Em relação ao fotojornalismo, também coexistiram vários processos pioneiros simultâneos de impressão da imagem. O marco histórico inicial pode ser situado em 1880, com a publicação da primeira fotografia pela imprensa, em Nova York.²⁴ No Brasil, registra-se a ocorrência inicial da fotografia de imprensa na "Revista da Semana" (1900), na "Ilustração Brasileira" (1901) e na "Kosmos" (1904).

O fotojornalismo e suas variações mais estilizadas criaram uma nova ordem do olhar. Esse novo jeito de ver e registrar o mundo foi fruto de um processo, para o qual contribuíram

fortemente nomes como o de Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Robert Capa, Erich Salomon, Paul Strand e muitos outros. Dos anos 30 aos anos 50 do século XX, ocorreu um fenômeno que os estudiosos da fotografia descrevem como a era de ouro do fotojornalismo, com a criação e rápida expansão de revistas ilustradas como as francesas *Vu*, em 1928, e *Match*, em 1938, e as norte-americanas *Time* e *Life*, em 1929 e 1936, respectivamente. No Brasil, entre outros nomes importantes, cabe destacar os de Indalécio Wanderley, de José Medeiros e do fotógrafo francês Jean Manzon, vinculados sobretudo à reformulação da Revista *O Cruzeiro*, em 1944.²⁵

Embora importantes esses veículos de comunicação não podem ser responsáveis por um discurso fotojornalístico. Com o avanço do século, tal discurso gerado e re-apropriado pela própria mídia deixou de ser exclusivo desta. Isso significa que para este trabalho o importante é que as fotografias emitem em sua relação de sentido valores próprios do discurso fotojornalístico, caracterizado pelo predomínio da representação do espaço-tempo como elemento da verdade vivida, experimentada e documentada. Nele, raros são os espaços para a admissão de subjetividade, ilusão ou seleção.

Nesse campo, quero especialmente enfatizar a possibilidade de explorar e discutir o conhecimento sobre o passado com o suporte de imagens registradas pela fotografia. O recurso à fotografia, com as peculiaridades do fotojornalismo possibilita-nos evidenciar o modo pelo qual uma mídia constrói sua representação acerca de certos recortes da realidade. Ainda nos permite discutir o conteúdo político dessa representação e, por extensão, refletir sobre esse fenômeno em relação ao nosso presente. Contudo, no momento que uma fotografia, antes pensada para uma mídia que lhe conferia diferentes dialogias e contexto específico, é levada para dentro de um livro escolar, ela cria outras tensões. Escolhemos dissertar sobre duas.

A primeira deriva da própria fotografia. Imaginar que professores e alunos não possuem os códigos midiáticos para ler uma imagem fotográfica a partir de elementos conferidos por jornais, revistas e emissoras de tv é no mínimo ingênuo. A fotografia passa a atuar dentro da nova mídia como elemento configurador do contexto que a acompanha. Ela carrega para esse contexto a ordem da “verdade” midiática, exterior a nova mídia (o livro). Confere ao assunto que ilustra uma autoridade extra e que em muitos aspectos pode ser legítimo e em outros se demonstra como falseamento. O real é nesse sentido organizado segundo esquemas de representação ditados por relações de poder que, apoiadas em *discursos de autoridade*, justificam escolhas, condutas, valores. Dando a medida do certo e do errado, do verdadeiro e

do falso. O texto do livro escolar, ao publicar majoritariamente fotos jornalísticas, acolhe para dentro de suas próprias representações todo esse universo do “porta-voz autorizado”²⁶.

A outra tensão decorre dos descolamentos de leitura produzidos sobre as demais imagens. Quando o mercado editorial utiliza uma fotografia retirada de uma outra mídia ela pode estar prefigurando a leitura das demais iconografias também a partir do discurso de verdade. É como se não julgássemos possível um aluno não ler então uma aquarela de Debret ou um desenho de Rugendas dentro do mesmo discurso de “verdade” configurado pelo fotojornalismo²⁷. Se a fotografia está ali para enunciar que o fato realmente aconteceu, por que aquela outra imagem não faria o mesmo?

É certo que essas tensões não devem ser evitadas. Pelo contrário, não utilizar imagens provenientes do jornalismo impresso ou mesmo televisivo é incorrer no erro de não assumir que tais mídias são preponderantes na constituição do imaginário iconográfico contemporâneo. Seria cair num discurso contra-midiático, nostálgico e conservador, que não percebe a dimensão de que as mídias (inclui-se o próprio livro escolar) operam de forma predominante em nosso “comércio” social simbólico. Nosso meio ambiente, nossas imagens cotidianas, nossos corpos, tudo está marcado pela presença delas.

Nem, também, quero supor que alunos e professores não possam utilizar táticas, no sentido conferido por De Certeau, para criar novas leituras a partir das imagens mencionadas²⁸. O estatuto de “verdade” que ela ambiciona, sabemos, nem sempre é bem sucedido do ponto de vista das éticas que interessam às instituições escolares. E o deslocamento e as possibilidades de leituras criam de fato algumas verdades, nem sempre controladas pelas mídias emissoras, dentre elas, o próprio livro didático. Alunos e professores não são receptores passivos.

Narrativas - Todavia, a supremacia da imagem fotojornalística não me parece correta. Seu estatuto de “verdade” precisa de concorrentes advindos de outras possibilidades imagéticas, o que cria nuances interpretativas caras ao amadurecimento de professores e alunos. Como isto interfere na nossa compreensão da realidade? De nós mesmos? Como as imagens são um meio de representação ou um processo de constituição do real? São questões que não podem ser evitadas quando uma ética – estética midiática faz-se sentir com tanta ênfase e predominância.

A primeira medida é desnaturalizar o estatuto fotográfico veiculado pela mídia. Para isso é necessário tomar como pressuposto de que "... a imagem em geral e a fotografia em particular não é um tipo de mensagem objetivo, nem universal e nem sequer evidente em sua aparência (...)"²⁹. A leitura dessa peculiar forma de expressão exige plena consciência da ambigüidade

que acompanha a linguagem, fazendo-a instauradora do mundo (como arte) e desveladora do mundo (como conhecimento).³⁰ A produção do discurso se faz na articulação dos processos parafrástico e polissêmico; compreender essa tensão é o que permite, por outro caminho, dar conta daquela ambigüidade: "... porque a linguagem é sócio-historicamente construída, ela muda; pela mesma razão, ela se mantém a mesma".³¹

Sem eliminar o fotojornalismo da dimensão da sala de aula e tendo por base tais reflexões, há observações importantes a fazer a propósito da atribuição de sentidos, em relação à perspectiva de leitura da linguagem fotográfica e como imagens concorrentes podem produzir trocas de ordens de sentidos prefigurados e mesmo a construção de novas ordens para além do livro didático e da sala de aula.

Primeiramente, as imagens não significam por si mesmas mas pelas pessoas que as produzem, ou pela posição que ocupam aqueles que as divulgam. "Sendo assim, os sentidos são aqueles que a gente consegue produzir no confronto de poder das diferentes falas." ³². O preconceito de que as imagens "emanam sozinhas" os sentidos, destacados de outras linguagens de apoio, só possui real alicerce em análises que desconsideram o valor interdiscursivo e suas relações entre os sujeitos de significado.

Por fim, cabe assinalar que "... a sedimentação de processos de significação se faz historicamente, produzindo a institucionalização do sentido dominante. Dessa institucionalização decorre a legitimidade, e o sentido legitimado fixa-se então como centro (...)." ³³ Não há motivo pelo qual não se possa compreender tudo isso também em relação às imagens, cuja instabilidade de sentidos, por sua própria natureza de linguagem icônica, é ainda mais patente.

Sendo assim, partamos para os exemplos encontrados em livros escolares. Lembro que tais exemplos foram selecionados tendo como critério apenas o material confeccionado para o ensino de história (especialmente do Brasil) a partir dos anos 90, momento em que a arte contemporânea já possui exemplos nítidos para construir narrativas imagéticas auxiliares a textos e, portanto, concorrer com seus pares fotojornalísticos. Outro ponto necessário, é revelar que as questões aqui discutidas são mais complexas do que podem fazer supor estas breves considerações. Ainda assim, parece-me importante salientar que os exemplos abaixo não se mostram irrelevantes ou incompletos se levarmos em conta o fato de que todas as publicações citadas foram utilizadas em salas de aula.

Dentre os livros selecionados – 22 no total - optei neste artigo por indicar três procedimentos distintos: o apagamento das imagens alternativas à fotografia, em especial por aquela colhida no universo midiático; a supremacia da linguagem jornalística para além da fotografia e; a

utilização de imagens alternativas no diálogo com a fotografia. Todas evidenciadas em publicações que exploram a história contemporânea. Fronteira móvel que para alguns autores inicia-se no pós Segunda Guerra Mundial e o fim do Estado Novo (1945), enquanto outros optaram por cortes mais próximos como o governo JK, o Golpe de 1964, a Guerra do Vietnã até a redemocratização da América Latina, já nos anos 80. Ou seja, eventos díspares em décadas e lugares diferentes.

Para o primeiro procedimento, escolhi *História e Civilização: o Brasil Imperial e Republicano* de Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopez³⁴. Na edição de 1995, encontramos nos capítulos que tratam do Brasil Império as seguintes configurações: 46 imagens reproduzidas a partir de pinturas, gravuras ou desenhos; 11 imagens geo-cartográficas; 7 reproduções de documentos históricos; 11 ilustrações originais; uma reprodução fotográfica pertencente ao universo fotojornalístico e 29 imagens provenientes de outros registros fotográficos (antro- etnográfico; paisagístico e doméstico). No total foram 105 imagens reproduzidas, onde cerca de 43% dessas pertenciam ao universo pictográfico, enquanto pouco mais 28% pertencem à técnica fotográfica. O que nos chama atenção é a presença de apenas uma foto do universo midiático. Trata-se de uma foto do Campo de São Cristóvão, quando uma multidão comemora a Lei Áurea em 17 de março de 1888.

Como os assuntos tratados pelos autores naqueles capítulos referem-se primordialmente ao período entre 1808 e 1889, a predominância de imagens pertencentes ao vocabulário artístico e, sobretudo, aquilo que na época denominavam-se Belas Artes é esperada. A “ilustração” daquele momento por obras contemporâneas, como as de Rugendas, Antônio Parreiras e outros, dá a publicação um sentido histórico e cronológico apropriado. O mesmo ocorre com as fotografias que ilustram os temas do final do século XIX.

Existe uma “normalidade temporal”, ou seja, a adequação entre texto escrito e imagem no que tange ao conteúdo do primeiro e a história de produção da segunda. Há nesse exemplo um único perturbador dessa “normalidade”. Trata-se de uma licença dos autores. Uma ilustração com configurações próprias dos desenhos modernistas, pós década de 20, que acompanha um relato do diário de Maria Graham, de 1823. Contudo, embora a forma do desenho apresentasse em descompasso com o texto, a cabeça de uma mulher negra estilizada ao gosto vanguardista traduz um sentido muito particular do texto da escritora inglesa.

Ao analisamos os capítulos que tratam a República, descobrimos outras configurações: 10 imagens reproduzidas a partir de pinturas, gravuras ou desenhos; 9 imagens geo-cartográficas; 3 reproduções de documentos históricos; 14 ilustrações originais; 78 reproduções de fotografias pertencentes ao universo fotojornalístico e 37 imagens provenientes de outros

registros fotográficos (antro- etnográfico; paisagístico e doméstico). Além de outras 13 reproduções de fotografias que merecem a dúvida quanto a sua linguagem e finalidade. No total temos 164 imagens.

A primeira alteração é o número de imagens utilizadas para ilustrar os textos do período republicano brasileiro, compreendido na publicação entre 1889-1994. Um aumento da ordem de 56% que coaduna com a importância da iconográfica no século XX. A outra mudança está nas proporções dedicadas a cada gênero/técnica. As fontes pictográficas perdem a dianteira para o universo fotográfico. Cerca de 70% das imagens são provenientes dessa técnica e o número de 78 advindas do fotojornalismo, mais de 50%, mostra-nos a força dessa linguagem particular.

A mudança dá-se no livro, não por acaso, justamente a partir dos textos que trabalham a Revolução de 1930. Desses textos até o final da publicação, teremos uma profusão de fotos que praticamente eliminam um diálogo equânime com outras linguagens imagéticas. O apagamento desse diálogo exemplifica minha hipótese sobre as razões que afastam a arte contemporânea dos livros escolares, conferindo ao fotojornalismo a primazia de representar nosso tempo.

O segundo procedimento que merece atenção, ocorre quando a linguagem jornalística é o próprio fim dos autores e editores. É o caso, exemplar, de *História Integrada* de Cláudio Vicentino, autor de mais de uma dezena de publicações na área. Essa obra apresenta todo um projeto gráfico que ambiciona aproximar os conteúdos tratados no livro à linguagem tradicional dos jornais³⁵. Prova desse esforço está em “Jornal de História”, nome dado ao painel com reproduções de fotografias de acontecimentos ligados a cada capítulo. Nesse aspecto quando selecionamos apenas a unidade 4, denominada como “O Brasil Atual” (pós-1945), temos 59 imagens, das quais: 36 pertencem ao registro jornalístico; 04 de outros registros fotográficos; 13 de documentos históricos e 06 ilustrações originais. O interessante é perceber que as fotografias de outros registros estéticos e retóricos são pouco utilizadas. Também é necessário indicar que as 13 imagens provenientes de reproduções de documentos são, de fato, reproduções de manchetes de jornais ou capas de revistas, o que as coloca em paralelo com aquelas 36 imagens do fotojornalismo, formando um contexto unitário.

A predominância nesse caso cria uma coerência editorial que embora não nos afaste do problema do discurso da “verdade” confeccionado e defendido pelas mídias de massa, ao menos deixa evidente sua filiação, que não depende apenas das imagens fotojornalísticas. Assumir o discurso midiático como modelo propagador da história pode criar uma série de tensões extras para o universo historiográfico, mesmo que o desejo sincero seja melhorar a

acessibilidade das informações ofertadas. No entanto, a transparência oferecida por *História Integrada* deve ser apreciada, uma vez que o vínculo entre duas esferas de poder institucional (*mass media* e escolar) pode ser questionado às claras, sem afastamentos e apagamentos estratégicos.

Como Fonseca nos alerta, a “abordagem da história das disciplinas e do ensino mostrava, de fato, sua vinculação com uma tradição historiográfica que via o Estado como o centro do processo histórico e, evidentemente, privilegiava fontes que a ele estivessem ligadas”³⁶. Nessa perspectiva, os livros escolares refletiam toda uma estratégia dos grupos dominantes, que no passado³⁷ estavam vinculados às elites econômicas, que eram, elas mesmas, o público dessas publicações. Com a ampliação do acesso aos sistemas de ensino, o poder continua a espelhar os mesmos grupos, contudo, agora, há um intermediário: a mídia. Tanto valorizando seu uso técnico, o que mereceria outras discussões³⁸, quando mimetizando sua linguagem.

O terceiro processo que deve ser indicado é aquele que nos assinala a utilização de imagens alternativas no diálogo com a fotografia. O autor que nos oferece essa possibilidade de modo exemplar é José Roberto Martins Ferreira e sua editora, a FTD, por meio da publicação *História* para 8ª série do ano de 1997. O livro como os demais enfatiza a predominância de reproduções de fotografias de viés jornalístico quando trata de assuntos da segunda metade do século XX, no Brasil e no resto do mundo. Contudo, ele institui diálogos com outras fontes, dentre elas, as raras aparições de obras da arte contemporânea.

Antes das boas notícias, é preciso entender o jogo de imagens calculado para essa publicação. São 198 imagens sem contar os selos que marcam o cabeçalho de cada página e que destaca um detalhe da primeira imagem indicada no começo de cada capítulo. Das imagens não repetidas, portanto, temos: 4 ilustrações (nenhuma original); 22 reproduções de pinturas, esculturas, objetos, gravuras e desenhos de cunho artístico; 108 reproduções de fotografias do vocabulário jornalístico; 21 fotos de outros registros; 6 imagens geo-cartográficas; 5 reproduções de documentos (todos oriundos de periódicos); 8 reproduções de fotografias que não consegui classificar diante de sua semântica ambígua; 03 reproduções de cenas cinematográficas e 21 reproduções de cartazes, que merecem depois mais considerações.

Como podemos observar, cerca de 69% das imagens são provenientes da técnica fotográfica e quase 55% delas exibem um discurso jornalístico. Contudo, se levarmos em conta que os textos tratam exclusivamente do século XX, teremos novidades nessa publicação. Novidades encontradas em outros livros, mas que nesse são arrançadas de modo a produzir possibilidades conceituais quanto às relações de texto e imagens.

Para indicar o perfil das demais imagens é importante dizer que a publicação selecionou um time de primeira grandeza para compor e ilustrar os assuntos mais veementes do século. Como as pinturas de: Marc Chagall, *O jornal de Smolensk*, de 1914, *A crucificação branca* de 1938 e *O violinista verde* de 1924; Ludwig Meidner, *Revolução* de 1913; Georges Grosz, *Dia Cinzento* de c.1921; Edward Hopper, *Domigo* de 1926; Diego Rivera, mural *Indústria de Detroit* (detalhe) de 1932-1933; Otto Dix, detalhe do triptico *Metrópoles* de 1928; Pablo Picasso, *Mulher chorando* de 1937. Utilizadas para ilustrar temas considerados cânones no ensino de história “universal” (melhor dizer, cânones da historiografia ocidental).

Há destaques. Para ilustrar o tópico “Nas artes, a idéia de uma Brasil moderno”, no capítulo 4, a publicação nos apresenta pinturas de: Gustave Courbet, *As peneirados de trigo* de 1855; Auguste Renoir, *Remadores em Chatou* de 1879; Pablo Picasso, *As Senhoritas D’Avignon* de 1907; Giacomo Balla, *Automóvel correndo* de 1913; Lasar Segall, *Tropical* de c.1916 e; Emiliano Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guaratinguetá* de 1930. Além de uma escultura de Brecheret, *Tocadora de guitarra* de 1923.

Outros brasileiros foram convocados como: Tarsila do Amaral, *Operários* de 1933; Lasar Segall, *Pogrom* de 1937, dentre os modernistas e mais quatro obras contemporâneas que trataremos adiante. Também merece destaque as reproduções de cenas dos filmes: *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, de 1936; *O homem do Sputnik* de Carlos Manga, de 1958; *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, de 1955 - bem na verdade, lamentei a ausência de um filme de Glauber Rocha.

No entanto, o ponto que merece destaque é a presença de 21 cartazes utilizados em diferentes contextos (publicitário, político, pedagógico etc) mas bem escolhidos, de tal forma que não tenho pudor em classificar ao menos dois terços da seleção como obras de arte pertencentes à linguagem gráfica, como: o anúncio da Fábrica de Louça Catarina, c.1920 para ilustrar o capítulo dois “Brasil: indústrias, operários e greves” e; a capa de um folheto francês *Ajudai a Espanha* de 1937, assinado pelo renomado Joan Miró, com legenda “Esse artista tomou partido” para ilustrar a mobilização internacional a respeito da Guerra Civil Espanhola.

A tempo, uma indicação de qualidade impar foi um desenho de um menino argelino pertencente a coleção J. Charby para ilustrar as lutas anticoloniais na África e Ásia, no capítulo 17, “O Crepúsculo do Colonialismo”. O desenho mostra, num primeiro plano, um “homem” segurando uma grande adaga que se projeta sobre todo o plano superior. A imagem nos confere um desconforto sem igual, uma vez que sabemos quais os desdobramentos sobre o Oriente Próximo que tais lutas acarretaram até os nossos dias.

Todavia, os protagonistas de minha problemática são outros. No capítulo 16, intitulado “A receita do milagre”, encontramos dialogando com três reproduções fotojornalísticas, uma reprodução da obra de João Câmara (1944) de 1971, chamada de *Uma confissão* e, outra reprodução da obra de Antonio Dias (1944), cuja legenda logo esclarece: *Essa obra, de 1965, recebe o nome de O Carrasco*.

A primeira reprodução refere-se a pintura produzida em óleo sobre o suporte de madeira, cujo tamanho é de 160 x 200 cm e pertence ao Museu de Arte Contemporânea de São Paulo -USP. Nela encontramos toda um vocabulário próprio do artista. Com figuras estilizadas e emolduradas em gestos congelados, num espaço planificado (as figuras são mostradas todas num mesmo plano), as cores quentes que ressaltam o teor de denuncia da obra. Vemos, ainda, a alusão a uma confissão, que nos é apresentada em meio a um ambiente de tortura: chicote, imobilização, máquina de choque, a roda medieval são alguns elementos que essa pintura apresenta. A animalização das figuras humanas reforça o teor não civilizado daquela cena. A obra é grande para os padrões da pintura contemporânea. Seu tamanho lembra-nos um certo desejo muralista do artista paraibano, que prefere, ao gosto dos muralistas mexicanos, as cenas carregadas de elementos, com predominância dos cheios sobre os vazios.

A obra de Câmara confere ao texto sobre o Regime Militar um sentido dinâmico que aponta para a denuncia. O tom social da obra, contudo, não é dado. Sua análise demanda um olhar demorado. Sua configuração como reprodução retira-lhe o caráter mural que a obra possui e, portanto, os elementos merecem ser explicitados numa discussão de sala de aula.

O Carrasco é um objeto (*assemblage*³⁹) semelhante aqueles que fascinaram o também paraibano, Antonio Dias, entre 1963 e 1967⁴⁰. A obra em tinta acrílica e massa vinílica sobre madeira com 27 x 37 cm é um exemplar mais “abstrato” da questão. A obra de Dias num contexto aberto, diria sobre um carrasco qualquer, um ser que alude a forma humana, entrincheirado em formas e cores pesadas. Mas no contexto do livro, a obra ganha especificidade. Ela passa a ilustrar um carrasco localizado num tempo- a repressão militar dos anos 60 e 70 – sem, contudo, como faria uma fotografia mimética, indicar o nome do carrasco. Daí as possibilidades podem ser múltiplas – embora não infinitas – de problematizar todo o jogo político. policial e prisional dentro da sociedade brasileira daquela época.

Ao contrário da fotografia midiática ao lado, cuja legenda indica: Ministro de Médici visita obras da ponte Rio-Niterói. “Ninguém segura este país”; a imagem de Dias - mesmo com legenda, *Tempos Sombrios* – não emite um juízo fácil sobre os acontecimentos narrados nos textos. Podemos até aferir que uma leitura metonímica nos diria que aquele alto funcionário do governo Médici poderia configurar-se como o “carrasco” de um país que a toda custa não

poder ser “segurado”. As imagens ressaltam, cada uma em sua especificidade e objetividade (felizmente a obra de Dias não tem muita), os textos da publicação que: “As forças da repressão assassinaram brutalmente dezenas de pessoas” e “A população aparentava estar bastante satisfeita com os efeitos desse milagre”⁴¹. Como podemos observar as discussões aqui podem ser as mais variadas. Textos escritos e imagens criam campos de significados que se relacionam, mas que não partilham o mesmo registro semântico, o que confere mais possibilidades de leituras relacionais.

O diálogo que a publicação possibilita com essas duas obra dá às relações de sentidos entre os diferentes textos (escrito, fotográfico, pictórico etc) saídas interpretativas mais amplas que as indicações anteriores. Quanto mais diferentes forem as matrizes conceituais, tecnológicas e semânticas, mais possibilidades alunos e professores podem abrir para conduzir suas leituras. Incluindo aqui, mesmo críticas às obras de Câmara e Dias, que dentro de uma narrativa política não são neutras ou inocentes.

Outra obra que estabelece uma relação curiosa com a fotografia ao lado é *25 de outubro*, óleo sobre tela de Elifas Andreato, produzida no final dos anos 70. Nela encontramos um “retrato” de corpo do jornalista Vladimir Herzog dentro de seu cárcere, ao lado de instrumentos de tortura contemporâneos. Herzog foi encontrado morto no dia 25 de outubro de 1975. Na publicação temos a seguinte legenda: Vladimir Herzog foi “suicidado” na prisão. Geisel tentou impedir episódios como esse”. Na página anterior temos a abertura do capítulo 19, chamado de “Brasil: Nova República, velhos problemas”, cujo primeiro subtítulo é “O lento caminho da abertura política”. A foto abaixo é justamente a do presidente Ernesto Geisel com a legenda: Geisel no palanque. Prometeu a abertura. Irônico? Provavelmente sim, mas uma ironia fina e crítica que contrapõe as duas imagens na mesma linha do campo de visão em páginas opostas. Na obra de Andreato, o corpo de Herzog percorre uma linha horizontal, enquanto na foto (sem identificação, como as demais), vemos surgir um presidente sorridente, que num gesto, levanta sua mão a também ocupar de forma horizontal toda a fotografia.

“Os dramas do Terceiro Mundo”, título do capítulo 21, é a moldura da obra de Rubens Gerchman, denominada *Não há vagas* de 1965. Trata-se da reprodução de um relevo em madeira pintada com tinta acrílica de aproximadamente 194 x 142 cm. Por mais aleatório que seja, Gerchman pertence a mesma geração de Câmara e Dias e comunga com eles um certo vocabulário *pop* nos anos 60. Nessa obra, encontramos um amontoado de rostos sobrepostos em diferentes dimensões e cores caracterizando diferentes tipos humanos. Eles estão empilhados na parte esquerda da obra e sobre suas cabeças a frase que dá nome a obra. Do lado, direito apenas um aparente “vazio”, pois temos listras verdes e amarelas em diagonal,

que na tradição pictórica, liga-nos à metáforas sobre a uma *brasilidade* simbólica (o verde e o amarelo numa obra tão gráfica e política como essa não me parece inocente)⁴².

A diferença para essa última obra é seu contexto. *Não há vagas* é escolhida para ilustrar um problema aferido a todos os países pobres ou em desenvolvimento no mundo: o desemprego. Ao contrário das anteriores, o trabalho do artista carioca é chamado para fora dos assuntos exclusivamente brasileiros. A publicação fez o mesmo quando utilizou *Progrom* de Lasar Segall para ilustrar o tema “O racismo na Europa”.

As obras de Dias, Gerchman e Câmara trazem em comum uma mesma vontade de dar à arte uma dimensão simultaneamente local e universal, além de uma especificidade política. Na obra de Andreato, tal especificidade está a serviço de uma narrativa, que procura romper com o silêncio de uma memória que o Regime tentou eclipsar. Percebe-se poéticas distintas, constituídas na passagem dos anos 60 para os 70, uma necessidade de pôr em tensão identidade e estranhamento, de se saber própria a um lugar e ter necessidade de se deslocar para além dele.

Aproximações - Há questões espinhosas em minha primeira abordagem do assunto. Exemplo: a tipologia fotográfica atualmente está cada vez mais enviesada, pois qualquer imagem pode ser midiaticizada e após sua circulação em que ela se transforma? Fotografia jornalística? Ou mantém seu registro primário, sua estética primeira? Pouco provável que nossos olhos não estejam habituados a deslocar uma imagem de um lado para o outro.

As questões abordadas abrem para três campos diferentes (história da arte, comunicação e educação) e não creio que haja pesquisas que possam sanar todas elas. Há uma contradição premente em meus pressupostos: livros escolares também são midiáticos, na medida que são lançados as dezenas de milhares, podendo alcançar um público que poucos jornais ou revistas conseguem ambicionar. É certo, que desde o princípio, não tive pretensões de esgotar qualquer assunto. Sabemos o quão frágil são as *verdades* que construímos com tanto empenho. Da mesma forma, tenho consciência de que mesmo a arte ocupando um lugar particular – porque não dizer, privilegiado - em nossa sociedade, ela não existe sozinha. Nem é a redentora superior. Não quero advogar contra o fotojornalismo, mas questionar sua predominância e a ausência daquela.

Se por um lado, a arte é parte constituinte e mobilizadora do contexto cultural, por outro, continua dependente das estruturas tradicionais de conhecimento desta cultura. Nesse sentido, acredito que a arte é uma experiência acumulada, ou seja, memória de uma cultura conscientemente experimentada. Compreender a memória, desta forma, não consiste

necessariamente na perpetuação de uma tradição. Enquadramentos da memória são, geralmente, materializados, visando suas transformações em fatos históricos. Nesse caso, a tradição serve-se da memória. No entanto, a arte, com sua capacidade de transformação, é aquela que consciente e criticamente pode inverter essa relação. Na arte, ao servir-se da tradição, a memória capacita-se, potencializa-se, adquirindo um caráter poético ativo de reconstrução. A memória nesse caso não é simples citação, mas ação. É dentro dessa crença, que sua ausência é preciso indicar como prejuízo de nossas leituras do mundo atual.

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, A. M. M. de S. "Sob o signo da imagem: a burguesia carioca de 1900-1950". *À Margem - Revista de Ciências Humanas*. Ano I, n.º 1, Rio de Janeiro, Janeiro/1993. p. 5-14.
- _____. "Através da Imagem: Fotografia e História - Interfaces". *Tempo*. Vol. I, n.º 2, Rio de Janeiro, 1996. p. 73-98 (1-15).
- BAEZA, P.. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. (2ª ed.) Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003. 192p. (1ª ed. 2001).
- BENTES, D.. *Repensando o fotojornalismo ou A fotografia de imprensa e a crise da cultura*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Bastos. Brasília, 1997.
- BORDIEU, P. *A economia das torças lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.
- CAUQUELIN, A. *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora, 2002.
- CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. *A História Cultural : entre práticas e representações*. Lisboa : Difel, 1988.
- COSTA, C. *Educação, Imagens e Mídias*. São Paulo: Cortez, 2005.
- COSTA, H. & SILVA, R. R. de. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. (Ed.orig., 1995). (Cap. 4: "O Fotojornalismo e o declínio do movimento fotoclubista", p.97-111).
- COSTA, C.T.da & RIBEIRO, J.A. *Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.
- FERREIRA, J.R.M. *História*. 8ª série. São Paulo: FTD, 1997.
- FONSECA, T.N.L. *História & ensino de História*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GONÇALVES, C. D. "O nome das coisas: algumas considerações sobre a leitura de fotografias". *Revista Studium*, n. 5, outono de 2001. Campinas - SP, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. [Colhido em 21/04/2006 no seguinte endereço: "<http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/5.htm>"].
- HOPKINSON, T. "Introduction to Scoop, Scandal and Strife: a Study of Photography in Newspaper" (1971), In GOLDBERG, Vicki (ed.) *Photography in Prints*. Writings from 1816 to the present. (1981). Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988. p.295-302.
- KOSSOY, B.. *Fotografia & História*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003. 167p.
- LOPES, A. da S. *João Câmara - O Revelador de Paradoxos Político-Sociais*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MAGALHÃES, F. *Rubens Gerchman*. São Paulo: IBEP Nacional, 2006.

- MARGADO, J.C. *Manuais Escolares: contributo para uma análise*. Porto: Porto Editorial, 2004.
- MELLO, E.C.de . *A outra independência*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MOREL, M. "Independência no papel - a imprensa periódica" In: JANCSO, I. *Independência: história e historiografia*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- MOTTA, C.G. & LOPES, A. *História da Civilização: O Brasil Colonial* de C.G. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- MRAZ, J.. "A aura de veracidade: ética e metafísica no fotojornalismo". (I e II). *Revista Studium*, Campinas - SP, Unicamp, n.º 24, outono de 2006, (I, p.1-5; II, p.1-4). (Colhido em 04.08.2006, no endereço "<http://www.studium.iar.unicamp.br/24/mraz/index.html>").
- OLIVEIRA, G. V. V.. "Flashes do passado: o fotojornalismo como fonte histórica". *Revista Eletrônica de História do Brasil*, Juiz de Fora-MG, UFJF, vol. 1, n. 2, dez. 1997, p.145-156. [disponível 2006, site: <http://www.rehb.ufjf.br/anteriores/publicadas/v1n2.zip>].
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso*. Campinas, Pontes, 2000. 100p.
_____. *Discurso e leitura*. São Paulo, Cortez; Campinas, Ed.Universidade Estadual de Campinas, 1988. 118p.
- PINHEIRO, M.J. *Museu, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- REIMÃO, S.L.. *Mercado Editorial Brasileiro*. São Paulo: Com-Arte: Fapesp, 1996.
- VERGO, P. (org) *New Museology*, London: Reaktion Books, 1997.
- VICENTINO, C. *História Integrada: o século XX*. Brasil Geral. 8ª série. São Paulo: Scipione, 1995.

¹ Sabemos, educadores e historiadores, que saberes não circulam apenas pelo desejo unilateral. O impacto que essa arte pode exercer em todo o campo de significação e interpretação de professores e alunos não é o objeto dessa análise, mas isso não significa que não estamos atentos às possibilidades. Enfim o problema não se esgotará aqui.

² Sobre Joseph Beuys cf. *Coyote III* livro do próprio artista (Ed. Cornerhouse Publicat, London, 1988), onde o artista descreve suas experiências criativas a partir de uma famosa série de instalações realizadas entre 1971 e 1983; "Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art.... That's because the word 'art' is general and the word 'painting is specific. Painting is a kind of art. If you make painting you are already accepting (not questioning) the nature of art" Joseph Kosuth. *Art after Philosophy*, I & II, Studio International, 1969; disponível em: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_79.html, acesso: 29/08/04

³ cf. CAUQUELIN, 2002.

⁴ O surpreendente é que tal paradoxo sobrevive há quatro décadas de produção e coincide com a criação de grande parte dos museus de arte brasileiros especializados em arte moderna e contemporânea. Os museus ao invés de postar-se criticamente diante dessa tensão, pelo contrário, alimentaram-se dela. cf. PINHEIRO, 2004.

⁵ cf. REIMÃO, 1996.

⁶ Minhas considerações sobre museologia, disseminadas implícita ou explicitamente neste projeto, baseiam-se na obra organizada por Peter Vergo, com artigos de Philip Wright (museus, ciência e educação), Charles Saumarez Smith (museus de arte e curadoria), Paul Greenhalgh (história da arte, museus e crítica), Colin Sorensen (museus históricos), Nick Merriman (museus de ciência e arqueologia), Ludmilla Jordanova (museus de arte e coleções), Stephen Bann (museus e história da arte), Norman Palmer (Legislação, direitos autorais e museus) e do próprio Vergo (museus de arte e políticas institucionais); cf. VERGO, 1997.

⁷ Nessa lógica, uma obra produzida nos anos 60, desdenhada nos 80, pode ter sua "redescoberta" nos primeiros anos desse século. Ela surgirá como exemplo de sua época a ser adquirida pelo museu passará a uma memória subterrânea e quando suscitada, voltará como ao seu lugar-testemunha, numa operação que aparenta sempre uma dinâmica natural. O problema é que nem todas as obras voltam.

⁸ "Além da seleção cultural dos saberes, a educação escolar realizaria também um trabalho de 'adaptação', para que eles se tornassem transmissíveis e assimiláveis no espaço da escola e da sala de aula, processo denominado 'transposição didática', ou seja, o trabalho de reorganização e de reestruturação do conhecimento, por meio de

dispositivos mediadores, a fim de tornar assimilável, pelo público escolar, o conhecimento produzido em outras instâncias, tais como a universidade e os centros de pesquisa científica.” cf. FONSECA, 2006, p.18

⁹ Além de conferir a cada imagem um estatuto que pode ser inexacto dentro da própria lógica da história da arte. Sabemos os diferentes períodos artísticos colocam para si mesmos seus próprios ideais estéticos, e se torna praticamente impossível entender seu ritmo se considerar a que esses artistas se propunham. Leva ao engano de se imaginar que todos eles operam da mesma maneira. A generalidade do princípio termina por encobrir diferenças importantes. Romantismo não se refere a uma forma determinada nem a um gênero artístico específico, mas a uma sensibilidade, a uma disposição do espírito. Podemos indicar quando nasce, mas é difícil dizer quando finda. Barroco, por exemplo, expressão fecunda e bela, já foi condenada por certos intelectuais contemporâneos que demonstram dificuldade diante da natureza movente e complexa própria à história da cultura. Há noções que trazem em si, de modo intrínseco, valorização ou desvalorização: clássico ou moderno são títulos de nobreza. Acadêmico é insulto. Um artista colonial no Brasil do XVII, por exemplo, movia-se em função de objetivos muito distintos dos de um acadêmico do XIX, algo semelhante deve ocorrer entre artistas modernos e contemporâneos. Por tanto seria inútil medi-los com o mesmo metro e perigoso substituir um pelo outro, embora pareça possível cotejar a grandeza artística de diferentes épocas justamente pela capacidade de estabelecer com seu tempo relações significativas de sentido, pertinentes àqueles períodos históricos.

¹⁰ Em quase dois terços dos livros analisados encontrei imagens barrocas para introduzir, ilustrar ou apresentar o período. A publicação que mais me chamou foi *História da Civilização: O Brasil Colonial* de C.G. Mota & A. Lopes, da Editora Ática de 1995. Nele, no capítulo “Viver em Colônia” (15), há todo um tópico dedicado à arte barroca, como mote central de apreciação. Nela temos quatro reproduções: Detalhe da base da imagem da igreja Nossa Senhora do Rosário de Olinda, com doze querubins; São Francisco recebendo as Chagas de Jesus Cristo, cerâmica paulista do século XVII (1,05m de altura); O Cristo Flagelado, escultura de Aleijadinho em madeira pintada (63cm x 25cm x 20 cm) e; A igreja da Ordem Terceira de São Francisco, detalhe da fachada. Como podemos observar, os editores tiveram o cuidado de selecionar além das corriqueiras imagens do barroco mineiro, um exemplar do barroco nordestino e outro do paulista.

¹¹ cf. MELLO, 2004 e MOREL, 2005.

¹² cf. Site do Instituto Cultural Xico Albuquerque, acesso em 24 de julho de 2007, disponível: <http://www.chicoalbuquerque.com.br/>

¹³ Nesse tocante, educadores foram mais rápidos que historiadores em propor novos caminhos, cf. COSTA, 2005, especialmente a introdução.

¹⁴ cf. KOSSOY, 2003, p. 30.

¹⁵ cf. OLIVEIRA, 1997, p. 6.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 76.

¹⁷ cf. MRAZ, 2006 (I, p. 4).

¹⁸ cf. KOSSOY, *op.cit.*, p. 27.

¹⁹ cf. OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 7.

²⁰ cf. GONÇALVES, 2001, p. 1.

²¹ cf. BENTES, 1997, p. 52.

²² “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.”; cf. FOUCAULT, 1988, p.12

²³ Em 1822, Joseph Nicéphore Niépce obtém sucesso na produção de imagens em negativo; em 1839, Hercules Florence registra sobre papel imagens formadas em uma *camera obscura* e as chama de *photographie*; em 1839, Louis Daguerre logra a fixação da imagem em positivo (*daguerreótipo*) e William Fox Talbot faz o mesmo, mediante outros processos, fixando a imagem sobre o papel (*calótipo*).

²⁴ Segundo COSTA & SILVA (1998, p. 97) teria sido o jornal *Daily Herald*; segundo HOPKINSON (1971, p. 296) teria sido o jornal *Daily Graphic*.

²⁵ cf. COSTA & SILVA, *op.cit.*, p. 98-101; BENTES, *op.cit.*, p. 33-37; HOPKINSON, *op.cit.*, p. 298-299.

²⁶ cf. BORDIEU, 1996, p.89.

²⁷ Sobre representações e apropriação cf. CHARTIER, 1988, especialmente a “Introdução”.

²⁸ “...chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo do inimigo’, como dizia Von Bülow, e no espaço por ele controlado. (...) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar

benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva.” cf. CERTEAU, 1994, p.100.

²⁹ "... la imagen en geral y la fotografia en particular no es un tipo de mensaje objetivo, ni universal y ni siquiera evidente en su aparición. (...)" BAEZA, 2003, p. 173, tradução livre.

³⁰ cf. ORLANDI, 2000, p. 15.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 20.

³² *Id., ibid.*, p. 95.

³³ *Id., ibid.*, p. 21.

³⁴ Livro voltado para o ensino fundamental e está organizado em 4 volumes: *O mundo antigo e medieval; O mundo moderno e contemporâneo; O Brasil colonial; O Brasil imperial e republicano*. O sumário está organizado em partes e as partes em alguns capítulos. O volume que trata sobre o Brasil imperial e republicano é do qual nos ocupamos neste trabalho.

³⁵ Os dados são concernentes ao volume para a 8ª série sub-intitulado como “O Século XX – Brasil Geral” e publicado em 1995 pela Editopra Scipione.

³⁶ cf. FONSECA, *op. cit.*, p.18

³⁷ cf. MARGADO, 2004.

³⁸ COSTA, *op.cit.*

³⁹ “O termo assemblage é incorporado às artes em 1953, cunhado por Jean Dubuffet (1901 - 1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887 - 1968) e pelas obras *Merz* (1919), de Kurt Schwitters (1887 - 1948). A idéia forte que ancora as assemblages diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. A referência de Dubuffet às colagens não é casual. Nas artes visuais, a prática de articulação de materiais diversos numa só obra leva a esse procedimento técnico específico, que se incorpora à arte do século XX com o cubismo de Pablo Picasso (1881 - 1973) e Georges Braque (1882 - 1963). Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal, papéis de todo tipo, tecidos, madeiras, objetos etc. -, a colagem liberta o artista de certas limitações da superfície. A pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que pode dificultar o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. Em 1961, a exposição *The art of Assemblage*, realizada no Museum of Modern Art - MoMA de Nova York, reúne não apenas obras de Dubuffet, mas também as *combine paintings* de Robert Rauschenberg (1925) e a *junk sculpture*, e isso leva a pensar que a assemblage como procedimento passe a ser utilizada nas décadas de 1950 e 1960, na Europa e nos Estados Unidos, por artistas muito diferentes entre si.”, cf. Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural, acesso em 23 de julho de 2007; disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325

⁴⁰ cf. COSTA & RIBEIRO, 2003, p.24-25.

⁴¹ *idem, ibidem*, p.183.

⁴² sobre o artista cf. MAGALHÃES, 2006.