

Apresentação

Imagem e ciências sociais: trajetórias de uma relação

Marta Cabrera

PhD. Comunicação e Estudos Culturais. Diretora do Mestrado em Estudos Culturais e diretora do Departamento de Estudos Culturais da Pontifícia Universidade Javeriana. Correio eletrônico: marta.cabrera@javeriana.edu.co

Oscar Guarín

Estudante de Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Professor assistente do Departamento de História Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Javeriana. Correio eletrônico: oscarguarin@gmail.com

Este texto tem como objetivo fundamental oferecer panorama compreensivo da maneira como a imagem tem se constituído tema central de análise das ciências sociais. Além do que um balanço, oferece mais uma guia que identifica processos, problemas e abordagens realizados pelas principais disciplinas que têm se ocupado da imagem: história, antropologia, sociologia e o campo emergente dos estudos visuais.

Imagem: testemunha ou representação.

A história em frente da imagem

A irrupção dos estudos históricos em torno da imagem nos últimos anos tem estado se desmarcando de maneira cada vez mais evidente do campo da história da arte e suas debates, além do que tem gerado-se uma série de reflexões ao redor da amplitude e dimensão do visual como fenômeno cultural¹. Tem-se maior preocupação pela imagem na disciplina histórica atual, a julgar pela

produção bibliográfica que a envolve de uma forma ou outra. Contudo e a pesar dos avanços analíticos e teóricos recentes, a imagem continua sendo contemplada com suspeita e mesmo relutância na hora de se constituir em ponto de entrada para analisar o passado. Deixando de lado os debates sobre se as imagens pertencem à esfera exclusiva da história da arte ou não, esta seção pretende fornecer um olhar panorâmico sobre a maneira como a disciplina histórica, em geral, tem incorporado as imagens ao seu campo de pesquisa. A imagem tem uma presença de segunda ordem na história. No geral, esta disciplina tem sido evasiva respeito do problema que representam as imagens em si próprias –quer como produtos culturais, quer como elaborações sociais– e já limitaram suas referências ao problema que colocam como fontes documentais ao serem incorporadas na análise histórica, questionando sua qualidade de registro válido e critério do passado. Antes do que epistemológicas, as perguntas que a história tem formulado para a imagem tem sido principalmente de ordem metodológica. O *Dicionário de autoridades* de 1734 já apontava que imagem é “figura, representação, semelhança e aparência de uma coisa”, mas não a coisa em si, pudesse se acrescentar. Esta qualidade da representação foi exatamente a que estabeleceu um carimbo de desconfiança profunda para a validade e veracidade da imagem como fonte. A imagem carregou trás sim um lastro de suspeita

1 Estes debates, abertos pela irrupção da história cultural, mas também pela emergência dos estudos visuais, disputam à história da arte o seu objeto e, à vez desmarcam-se dela na medida em que denunciam a estreita relação com uma série de instituições (galerias, distribuidores, críticos) que determinam seu campo e fazem-no cada vez mais restritivo. Ao respeito pode se olhar o debate gerado em torno da emergência dos estudos visuais e a reação desde a história da arte em Matthew Rampley, “A ameaça fantasma: ¿A cultura visual como fim da História da arte?”, em *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (Madrid: Edições Akal, 2005).

e sua introdução na história foi apenas tangencial, subsidiária da relação com fontes textuais; ela própria não dizia nada, o quase nada, ao historiador. Paradoxalmente, enquanto nos últimos 50 anos a disciplina histórica avançou tanto teórica quanto metodologicamente na abordagem de novas fontes e novos problemas, a imagem permaneceu sob esta sombra iníqua de suspeita. Esperava-se que ela tivesse fornecido uma série de dados e informações que, como aquela dos textos escritos, pudesse suportar uma crítica e confronto com dados e respostas. Em última, esperava-se de ela dados positivos, como se tratasse de uma tomada exata da realidade.

A *Escuela de los Annales* foi a primeira em se ocupar da imagem desde suas possibilidades como fonte, de uma maneira sistemática. Antes, o positivismo tinha declarado o seu interesse pelas imagens, embora de maneira restrita demais –tratava-se de algumas questões específicas sobre iconologia, heráldica e outras mais gerais e perto da história da arte, particularmente na relação com a arte medieval europeia. A *Escuela de los Annales* teve em consideração que, para atingir aquele objetivo de longo fôlego que fora a história total, as fontes deviam se ampliar mais além do que aquelas tradicionalmente empregadas pelo historiador. Não que especificamente levantou o problema da imagem, mas pelo menos considerou a possibilidade entre muitas outras. Foi Lucien Febvre quem seguindo os passos do seu mestre Émile Malé, incorporou a análise iconográfica de pinturas ao seu estudo sobre a incredulidade no século XVI². Marc Bloch fez o próprio particularmente quando escreveu seu estudo sobre os reis taumaturgos³. Apesar de estes trabalhos incorporar a imagem na análise histórica, fizeram-no apenas de forma tangencial e complementar a outras informações. Mais do que um objeto em si próprio, a imagem constituiu-se em repositório de informações para confirmar a dos textos escritos. O trabalho de Michel Vovelle sobre a morte, feito a partir das suas representações nos ex-votos franceses medievais, incorporou a

análise das imagens como representações sociais e outorgou-lhes um lugar importante como fontes para o historiador. Bem que o uso da imagem limitou-se ao de um indicador ilustrativo de uma série de manifestações culturais, incorporou e validou o registro da imagem susceptível de fornecer informação histórica. A história das mentalidades aproveitou, então, o uso das imagens para encontrar aquele registro mais vago da mentalidade e adentrou-se no uso destas com a finalidade de “decifrar a expressão inconsciente de uma sensibilidade coletiva ou de reencontrar o fundo banal de representações coletivas que era compartilhado espontânea e universalmente”⁴.

Apesar desses avanços, a imagem permaneceu na qualidade de fonte acessória, e nem foi problematizada nem analisada em um significado mais aprofundado. A imagem foi ainda pensada exclusivamente em relação à pintura, de forma geral, e à pintura europeia com sua história “universal” da arte, de maneira particular.

Nos últimos anos, estas posturas têm vindo a serem superadas, e novos elementos teóricos, junto a novos problemas e perguntas sobre o passado tem ampliado a fronteira das suas possibilidades. Nesse sentido, a história cultural tem sido a cabeça visível desta revolução documental e historiográfica, e seu acercamento para outras disciplinas e campos, incluída a história da arte, tem oferecido a possibilidade de novas abordagens. Paradoxalmente, contudo, esta renovação tem estado orientada pelo resgate de um contingente de autores que estiveram na sombra da historiografia e foram marginados no seu tempo, criticados pelo uso heterodoxo que deram às fontes e por seu deslindamento das estreitas margens impostas pela tradição estética. Tal o caso de Walter Benjamin⁵ e suas reflexões sobre a natureza das imagens, as quais transcenderam a natureza meramente visual para se instalar na gênese de uma forma de apreender o mundo. Benjamin contemplou as imagens nas suas relações

2 Lucien Febvre, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais* (México: Uteha, 1959).

3 Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos* (México: Publicacions de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1924).

4 Roger Chartier, “¿Existe una nueva historia cultural?”. Em *Formas de Historia Cultural*, ed. por Marta Madero e Sandra Gayol, 1ª ed. (Buenos Aires: Prometeo Libros/Los Polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007).

5 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003); Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

com a sociedade e com o caráter massivo da cultura contemporânea. Igual importância teve o recente resgate da obra de Aby Warburg –pois só até 1998 foi feita a primeira reimpressão dos seus trabalhos–, quem fez mais fluidas as fronteiras traçadas entre história da arte e história em geral, produzindo o campo que este próprio autor nomeou de “ciência da cultura”. Suas análises sobre a natureza da imagem tem tido impacto profundo na revalorização e resignificação da imagem como fenômeno da cultura⁶. Algo similar aconteceu com a releitura da obra de Jacob Burckhardt e sua interpretação da relação entre arte e cultura, e a busca de aquela *zeitgeist* que decifrasse as relações entre as produções culturais, o contexto histórico e as formas do olhar⁷.

Imagem na oficina do historiador: fotografia

A emergência, ou mais bem a reatualização das perspectivas mencionadas acima, tem potencializado análise histórica em torno da imagem que não teriam tido cabida nos padrões mais tradicionais e conservadores da disciplina, dos quais ainda esta lutando por se desprender. Esta nova “disposição” permitiu o aparecimento de valiosos aportes em áreas nas que a imagem cumpre papel central na análise, não somente como fonte secundária informativa e ilustrativa, mas como fato social e fenômeno cultural. Fotografia tem se constituído, por exemplo, em fonte privilegiada para os estudos sobre memória. Os álbuns e coletâneas, por exemplo, permitiram um giro na análise da imagem, não já como reservatório de dados fidedignos e verificáveis, senão como fontes de estudo de uma “psicologia da expressão humana”, em termos de Warburg⁸. Uma série de trabalhos em torno da relação da forma como são lembrados, como materializam ou desintegram-se os laços afetivos tem lugar neste valioso trabalho sobre a relação entre sensibilidades e a história. Um trabalho representativo é o de Cornelia Brink na sua análise do processo de

iconização –quase canonização– dos campos de concentração nazistas, no que estabelece contraste entre as pinturas religiosas e tais fotografias⁹. Exemplo local dessas abordagens é o que tem feito certo campo da disciplina histórica argentina, que tem tido importantes desenvolvimentos nesta relação entre fotografia e memória e que, enquanto surgiu de maneira conjuntural na resposta civil ao resgate de uma memória da ditadura, prontamente tem se espalhado para outros cenários e contextos históricos: a história trabalhista, a memória urbana da migração, a expansão colonizadora para as pampas, a história de gênero, etc.¹⁰. Da mesma forma, destaca alguns trabalhos realizados no Brasil e focados nos álbuns familiares, elementos úteis na reconstrução de memória da migração e a colonização, ou em trabalhos sobre as narrativas espaciais e geográficas¹¹.

Imagem em movimento, história em representação

Se a fotografia começou a ser integrada como uma narrativa visual em si, o cinema apresentou os maiores obstáculos para os historiadores. Não estamos falando sobre história do cinema como tal, mas sim de obras cujo objeto de análise é o cinema e a linguagem cinematográfica. No desenvolvimento historiográfico poderia se encontrar, então três tendências relativamente definidas: a primeira, referida a história do cinema como estudo da técnica, os protagonistas, as produções, etc.; a segunda, a história no cinema, onde é tomado como uma fonte para analisar as formas de representação do passado; e a terceira, o cinema na história, em que procura-se entender a relação entre o cinema e seu contexto político e social, e como isso cria efeitos de realidade num dado momento¹². Estas perspectivas abriram novas possibilidades para a disciplina histórica em sua abordagem:

6 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005); Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Sexto Piso, 2008).

7 Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

8 Warburg, *El renacimiento del*, 307.

9 Cornelia Brink, “Secular icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration camps”, *History & Memory* 12, no. 1 (Spring/Summer 2000): 135-150.

10 Mirta Zaida Lobato, “Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual”, *Anuario* 5 (2004): 25-38.

11 Alcides Freire Ramos et al., *Imagens na História* (Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008).

12 Antonio Costa, *Saber ver el cine* (Barcelona: Paidós, 1988).

bem desde seus conteúdos e formas de representação, bem a partir de sua materialidade como um fenômeno social, político ou econômico.

Neste campo é já clássico o trabalho de Marc Ferro, *Cinema e História*, e sua proposta para compreender o cinema como um produto, como uma imagem-objeto “cujas significações nem são apenas cinematográficas”¹³. No seu trabalho, Ferro tentou se acerrar a uma metodologia que permitisse extrair do cinema, fosse de ficção ou não, informações que pudessem dar conta do passado. No entanto, o caminho metodológico traçado por Ferro foi considerado com suspeita pelos historiadores. Em 1988, *American Historical Review* dedicou um número à análise das relações entre cinema e história, onde evidencia-se este receio, representado no debate em torno da impossibilidade para as imagens com animação ser suporte idôneo para veicular a história, toda vez que as suas representações não seriam susceptíveis de serem criticadas nem de oferecer ferramentas metodológicas claras para advertir o espectador sobre possíveis problemas ou discussões sobre a interpretação dos fatos históricos representados¹⁴. As informações produzidas pelo cinema seriam tão escassas e a sua capacidade discursiva tão fraca que não teria maneira de fazer história com ele, apontaria outro dos argumentos. Este debate, de data relativamente recente, chama a atenção, pois pus em evidência uma questão de fundo: a hegemonia absoluta do texto escrito e a maneira em que para os historiadores as estratégias de análise de uma fonte deveriam se pregar de maneira quase exclusiva neste. O debate gerou algumas respostas interessantes que visaram esclarecer o problema metodológico da abordagem da história no cinema, mas também de como o cinema deveria ser questionado pela história. Em 1990, o historiador James O'Connor publicou seu livro onde marcava que os problemas com a imagem obedeciam a um analfabetismo visual por parte dos historiadores¹⁵. Este autor foi enfático em apontar que os avanços no campo provinham de

disciplinas diferentes à história, tais como antropologia, comunicação e os próprios estudos cinematográficos. Os historiadores, então, tinham a necessidade de acudir para a teoria cinematográfica a entender o fenômeno da produção de imagens a desconstruir o fenômeno visual a partir de uma metodologia que lhes permitisse aprofundar na análise da montagem das cenas, da maneira em que a gramática cinematográfica se cria e assim entender precisamente aquilo que denominou “discurso visual”. A ideia, se bem resultou atraente, no era nova. Ferro já havia manifestado-a, em 1975, e muitas das sugestões metodológicas de O'Connor tinham sido recolhidas antecipadamente por historiadores como Pierre Sorlin¹⁶ e Robert Rosenstone¹⁷. As propostas desses autores, apesar de suas diferenças, podem se resumir em três: a história retratada no filme, mesmo como um livro de história, não é a História, mas uma forma de representação dela. De acordo com isso, é possível então pesquisar as formas em que o passado é representado. Segundo, como um meio de acesso massificado o cinema é um instrumento através do qual uma ideia e consciência particular sobre o passado é gerada, e assim resulta crucial contemplar as audiências e a circulação das representações. Terceiro, a linguagem do cinema é audiovisual e, portanto, é um absurdo de entendê-lo, analisá-lo e explicá-lo como se fosse um texto. Se bem que, de certa forma o panorama tem se esclarecido, a produção sobre o assunto ainda é muito limitada. O cinema continua a ser em grande parte um território certo dos estudos cinematográficos e até mesmo de outras disciplinas como estudos literários, culturais e da antropologia, mais do que da história mesma. Parecesse que a mensagem de Ferro e seguidores seguisse sim estar atendido. Um intento de isto poderia ser o texto *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*, publicado no Brasil em 2009. Esta antologia contém um número de trabalhos na linha de Ferro, que buscam repensar a relação entre cinema e história, tomando como exemplo o caso concreto das representações da

13 Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 2000).

14 David Herlihy, “Am I a Camera? Other Reflections on Films and History”, *AHR* 93, no. 5 (December, 1988): 1186 y ss.

15 John, O'Connor, ed., *Image as Artifact: the Historical Analysis of Film and Television* (Malabar, FL: Krieger Pub Co., 1990).

16 Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (New Jersey: Totowa/Barnes and Noble, 1980).

17 Robert Rosenstone, *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

Segunda Guerra Mundial no cinema e sua correspondência com o discurso histórico¹⁸.

História e pintura

Em contraste com o cinema, a pintura tem uma presença mais consistente e permanente na história e, portanto, é mais conhecida. Patrimônio estratégico e fundamental da história da arte, também foi objeto de disputa com outros campos da história. Hoje é, talvez, o lugar teórico onde a imagem conseguiu vencer mais batalhas sobre a suspeita e a dúvida dos historiadores. Neste processo tem sido crucial que campos como a história das mentalidades, ou a chamada de nova história cultural, vieram para ela (a pintura), de modo menos prevenido, mas também ao fato de que estes campos disciplinares compartilham matrizes teóricas comuns com a história da arte, para não mencionar a proximidade acadêmica e administrativa crescente em muitas universidades entre os departamentos de história e história da arte que existe hoje.

Produção historiográfica em torno da história urbana que tem se servido de pinturas para entender e compreender as transformações na cidade é numerosa, por exemplo, ou o seu papel nos novos objetos da história cultural onde desempenhou-se como fonte de maneira mais evidente. Pinturas de viajantes é, nos últimos anos, objeto precioso de historiadores e os avanços em questões como a história do corpo ou representações étnicas têm sido conseguidas através da análise das pinturas¹⁹. Preciso é também mencionar outros trabalhos que estão se incorporando nos saldos historiográficos. Trata-se de avanços na análise teórica da representação a partir da pintura e sua ênfase em outros fenômenos culturais tais como o do olhar e o ver²⁰ ou mesmo em problemas como a estreita relação

entre pintura, paisagem e representação²¹. Além disso, as conexões destes trabalhos com as dinâmicas do ver tornam-nos textos fundacionais de estudos visuais.

Embora essa demonstração de usos variados da imagem, disputas teóricas permanecem e apesar da relutância aparente para aceitar a pintura como uma fonte, esta não é uma convicção profunda e não se estende a toda imagem. Não explicarse-ia, de outra maneira, a publicação, em 2001 de *Visto, não visto*, de Peter Burke, onde de maneira tão afetuosa e pedagógica demais, faz-se um convite para os historiadores perder o medo de trabalhar com a imagem e, passo seguido, apresenta-lhes, como um manual prático, as formas em que as imagens podem se abordar sem comprometer a análise histórica. Esse trabalho foi pegado mais tarde em um artigo no qual Burke apresentou esquematicamente um decálogo para o historiador que desejasse trabalhar com imagens²².

Imagem em representação: a história pública

Tem se inaugurado recentemente um campo da história que teve impacto importante no uso e gestão da imagem. Trata da chamada de *Public History*, cujo objetivo principal é refletir e intervir na maneira em que a história e a consciência histórica, em particular, são veiculadas através da mídia e das instituições de memória (museus, exposições e coletâneas). Esses usos estratégicos da memória nas exposições públicas e os museus geraram uma série de novos enfoques sobre a imagem, que derivaram principalmente nas suas possibilidades pedagógicas e seus usos como dispositivo de memória. Mais do que um campo teórico, a *Public History* configura-se a partir das necessidades dos historiadores por fazer a história pública e coletiva²³. Neste sentido, tratar-se-ia más de uma estratégia que de um campo disciplinar próprio. Por isso, apela a toda forma de

18 Jorge Nóvoa; Soleni Fressato y Kristian Feigelson, eds., *Cinematografía: um olhar sobre a história* (Salvador, Sao Paulo, Brasil: EDFBA/UNESP, 2009).

19 Rebecca Parker, *Visions of Savage Paradise. Albert Echout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006); Jaime Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Alcaldía de Bogotá, 2012).

20 Jonathan Crary, *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Massachusetts: MIT Press, 1992).

21 Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

22 Peter Burke, "Cómo interrogar a los testimonios visuales", em *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi, pp. 29-40 (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispana, 2008).

23 James Gardner e Peter LaPaglia, eds., *Public History. Essays from the Field* (Malabar, FL: Krieger Publishing Company, 1999).

comunicação possível, desde as tradicionais exposições de museus até cartazes publicitários; ou seja, as imagens em todas as mídias, incluindo, é claro, a Web. Nela, os usos da imagem encontram-se articulados a processos que tem a ver principalmente com geração de reflexões que levam a questionar e indagar pela memória pública²⁴. Neste sentido, a imagem é um veículo, um meio de questionamento, em vez de um objeto da análise propriamente dita. Não tenta realizar uma reflexão particular sobre ela, senão melhor ampliar suas dimensões comunicativas e operacionais, inserindo-a em uma construção narrativa particular –por exemplo, o roteiro museográfico– onde a contextualização determina sua compreensão e interpretação. Na atualidade são mais os historiadores que assumem como curadores de exposições e exposições públicas, graças em parte a um questionamento profundo da própria natureza do museu como dispositivo de poder sobre a memória coletiva²⁵. Lá os usos estratégicos da imagem geraram uma reflexão que começa a aprofundar na natureza da imagem e nos seus efeitos comunicativos.

À maneira de epílogo

Se bem que tem se dado passos importantes na incorporação da imagem à pesquisa histórica, ainda tem mais problemas de fundo que estão sem ser resolvidos. Em tanto em outras disciplinas tem se avançado na problematização da imagem como fenômeno social e cultural, na história ainda luta-se por transcender a discussão da sua validade como fonte. A preeminência de aspectos metodológicos e formais tem impedido avanços em aspectos chave da análise epistemológica. Os limites da abordagem têm quedado sujeitos à habilidade particular do historiador para elucidar as relações –sociais e/ou culturais– das imagens e a se elas são mais ou menos coerentes na sua mensagem com outras séries discursivas, particularmente textuais. As imagens tem recebido o título suspeito de “textos visuais”, o que revela, por sua vez, uma perplexidade profunda

de parte dos historiadores para se desprender de uma certa ansiedade positivista na que o documento, sua grafia e sua gramática seguem a ter um peso fundamental na validade de suas informações. Falar de “texto visual” reduz a dimensionalidade da imagem e sua dinâmica simbólica e comunicativa –polissêmica e multidimensional– a certa espécie de causalidade determinista. De outra parte, significa passar de largo sobre outros problemas epistemológicos importantes, tais como o da própria amplitude conceptual do termo imagem –não apenas referido a sua manifestação visual–, a análise da natureza do “ver” e, em geral, do olhar como fenômeno cultural, o dos lugares de produção da visualidade e o das suas relações estreitas com outras questões tais como o imaginário, a representação, a alteridade e as formas de estar no mundo.

É inevitável que na atualidade, a história tem o desafio de encarar, de maneira mais profunda, a análise do problema. É urgente uma reflexão teórica que transcenda o estritamente formal, pois a ausência de referentes suficientes é procurada em outros campos. Uma evidência de isto é a bibliografia que os historiadores interessados na imagem empregam e cuja procedência disciplinar é tão diversa e vasta, que contrasta com a precariedade que a própria disciplina produz.

Alteridade, imagem e representação: antropologia e imagem

Ao contrário do que a história, que viu a imagem relutantemente, a antropologia cresceu e tem andado um longo caminho com ela. As ilustrações foram parte importante dos estudos etnológicos e, no século XIX, o uso da fotografia foi rapidamente cooptado pelos estudos comparados das culturas e raças. Os propósitos científicos destas imagens foram defendidos de maneira sustida e boa parte dos avanços técnicos em fotografia, e mesmo aqueles referidos ao desenvolvimento do cinema, se devem precisamente à antropologia. Na famosa Exposição Universal de Paris, em 1895, Félix-Louis Regnault apresentou os surpreendentes avanços que a técnica fotográfica dava ao registro do comportamento das distintas raças humanas. Lá instaurariam e legitimariam os futuros usos da fotografia e do cinema

24 Gardner y LaPaglia, *Public History*, 124-125.

25 Tony Bennett, *Past Beyond Memory. Evolution, Museums and Colonialism* (London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2004).

como registro científico e etnográfico²⁶. Os primeiros registros de campo, realizados por etnógrafos, foram surpreendentemente cedo. No caso da América Latina, há filmes e registros sonoros realizados entre os Taupépán da Guayana venezuelana feitos por Koch-Grunberg na data de início de 1911. Os anos vinte marcariam um apogeu particular dos registros fílmicos com fins etnográficos. A mais está mencionar os filmes de Flaherty, mas também é importante realçar os trabalhos de Silvino Santos quando acompanhou a expedição de Alexander Hamilton Rice em 1924, por exemplo²⁷, ou os desenvolvidos por tenente Thomas Reis pela mesma época, e aqueles posteriores feitos pelo Serviço de Proteção aos Índios no Brasil, cujo acervo fotográfico e fílmico é realmente gigantesco²⁸.

Nos anos trinta, o trabalho já lendário de Margaret Mead e Gregory Bateson, *Trance and Dance in Bali*, sugeriu possibilidades de que o filme etnográfico constituísse um registro válido para o estudo das culturas²⁹. Os anos quarenta viram emergir os estudos etnográficos à distância, condicionados pela guerra, e o uso dos registros fílmicos e fotográficos instituíram-se de maneira frequente na prática etnográfica. A partir dos anos cinquenta, Jean Rouch daria novo impulso com a incorporação de novas técnicas de gravação, novos equipamentos e novas posturas: o chamado de *cinema vérité*³⁰.

Rumo à antropologia visual

Todo este acervo documental e gráfico gerado pela prática da etnografia originou novas perguntas. Nos anos setenta, o questionamento pela posição hegemônica do antropólogo frente ao “outrem” removeu os esquemas da disciplina e o olhar, de forma literal, trasladou-se para a prática própria.

O impacto da virada linguística manifestou-se com força em uma revisão da prática disciplinar e da produção discursiva antropológica; um dos seus resultados foi a emergência de um novo campo dedicado à reflexão sobre os registros visuais: a antropologia visual. Segundo Jay Ruby, o campo da antropologia visual pode se classificar em três grandes blocos: a antropologia visual dedicada à produção de filmes etnográficos e educativos, a antropologia visual orientada para a análise e estudo da mídia de comunicação e produção audiovisual, e a antropologia visual orientada de jeito específico à comunicação como problema³¹.

O desenvolvimento do novo campo disciplinar teve impulso importante com o trabalho de Sol Worth sobre os índios navajos e a forma em que foram registrados. *Studying Visual Communication*³² marcou o começo de uma reflexão sobre a natureza dos registros e a interpretação e recepção de imagens; mesmo assim, pus em dúvida a objetividade dos registros fílmicos e fotográficos e fez questionamentos sobre o olhar etnográfico. O trabalho de Worth iniciou uma série de reflexões a serem coletadas por Ruby em um artigo fundacional da antropologia visual: “*Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film*”³³. Neste texto, Ruby aprofundou no que nomeou a reflexibilidade da prática etnográfica, uma maneira crítica de entender o trabalho próprio do antropólogo e de expor de forma clara os supostos teóricos com que o etnógrafo confronta os seus objetos de pesquisa³⁴. O trabalho de Ruby abriu caminho para a emergência de uma reflexão profunda em torno, não só do trabalho etnográfico, mas também dos produtos visuais elaborados pela sua prática.

Reflexibilidade e imagem

Os anos noventa encontraram um nutrido grupo de antropólogos questionando e se interrogando pelo fenômeno visual, não só como produto da

26 Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere* (México: Unam, 1993).

27 Luciana Martins, “Illusions of Power: Vision, Technology and the Geographical Exploration of the Amazon, 1924–25”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, no. 3 (2007): 285–307.

28 Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas* (Campinas: Editorial Papirus, 2001).

29 Margaret Mead y Gregory Bateson, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, vol. 2, Special Publications of the New York Academy of Sciences. 1942.

30 **FALTA TRADUCIR** Jean Rouch, *Ciné-ethnography*, editado por Stephen Felt (Baltimore: University of Minnesota Press, 2003).

31 Jay Ruby, “Los últimos 20 años de antropología visual—una revisión crítica”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 9 (junio 2007): 13–36.

32 Sol Worth, *Studying Visual Communication* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981).

33 Jay Ruby, “Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film”, *Semiótica* 30, no. 1–2 (1980): 153–179.

34 Ruby, “Exposing Yourself”.

prática da pesquisa, mas também por sua natureza, seu desenvolvimento e seus efeitos. Neste sentido, dois trabalhos centrais inauguraram uma nova etapa de reflexão sobre a prática etnográfica em seus produtos visuais, mesmo sobre aspectos estruturais da formação da disciplina antropológica, como o colonialismo e o racismo. O trabalho de Fatimah Tobing Rony intitulado *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*³⁵ mostrou como a produção visual feita pela etnografia esteve atravessada por um olhar gerado desde lugares discursivos específicos: o colonialismo e o racismo. Tobing problematizou as tecnologias visuais empregadas pelos estudos etnográficos e definiu-as como máquinas de significação para ajudar a determinar e estabelecer o lugar dos sujeitos em uma taxonomia racial global³⁶. É assim como os meios audiovisuais, mais do que registros objetivos e neutros de uma realidade determinada, é extensão de um discurso que define e determina a forma de olhar “outrem”. Neste sentido, a análise dos meios visuais conduz a uma pergunta que vá além da materialidade própria do visual e investiga pela natureza do olhar. Em 2001 apareceu o trabalho de Ana Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, onde aprofundava, mais do que no visual, no problema em si do olhar, aquilo que nomeou o “ocularcentrismo” das ciências em ocidente, o qual é definido como aquela relação entre o discurso que descreve e a representação que cria do mundo³⁷. Grimshaw, baseando-se no trabalho de Rony entre outros mais, desvenda a relação existente entre o registro visual próprio dos etnógrafos e a construção de uma interpretação particular do mundo do “outrem”. Assim, as formas do ver remeteriam de forma particular a uma inter-relação entre o discurso da ciência e a prática de suas observações. Sarah Pink da um passo mais além em *Doing Visual Anthropology*³⁸, ao incluir a flexibilidade do trabalho do antropólogo na seleção e edição do seu material

visual, e questionar a forma em que se criam e interpretam as imagens etnográficas –que transcendem o visual–, e como estas tem criado uma virtualidade da alteridade.

Estes avanços teóricos tem alimentado uma produção mais ampla de análise sobre os registros visuais. Trabalhos como o de Jennifer Lynn Peterson³⁹ sobre as representações populares da etnografia e das paisagens exóticas, ou o de Amy J. Staples⁴⁰ sobre a circulação de documentais de exploração (etnografia safári) e a sua relação com a circulação de imaginários de exotização são produto deste impulso fundamental neste campo. No âmbito da América Latina destaca-se o trabalho de Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*⁴¹, no qual, a partir de um amplo repertório de imagens visuais e representações de índios andinos, Poole intenta compreender o papel que estas imagens jogaram na constituição das modernas interpretações do conceito de raça. A autora aborda igualmente a natureza dos projetos de modernidade e sua relação com a circulação de imagens e de representações, suas transformações e seus efeitos⁴². Um segundo trabalho importante é o realizado por o fotógrafo e antropólogo brasileiro Fernando de Tacca, intitulado *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*, publicado em 2001. Nele propõe-se análise dos filmes e fotografias realizados pela famosa Comissão Rondon, encarregada da instalação da rede de telégrafos, sobre os índios brasileiros, entre 1914 e 1932. De Tacca aprofunda na análise desta etnografia visual, seus usos estratégicos –mostrar aos índios ingressando na civilização de formas pacíficas e exitosas– e a circulação que tiveram estas imagens⁴³.

Sem dúvida, ficam muitos mais trabalhos e textos por fora deste breve inventário. Também há

35 Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press, 1996).

36 Rony, *The Third Eye*, 43.

37 Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology* (Cambridge: University Press, 2001).

38 Sarah Pink, *Doing Visual Anthropology* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2001).

39 Jennifer Lynn Peterson, “World pictures. Travelogue films and the lure of the exotic: 1890-1920” (Tesis doctoral, Chicago University, 1999).

40 Amy J. Staples, “Safari Ethnography: Expeditionary Film, Popular Science and the Work of Adventure Tourism” (Tesis doctoral, University of California, Santa Cruz, 2001).

41 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

42 Poole, *Vision, Race, and Modernity*.

43 Tacca, *A imagética da Comissão*.

muitos problemas teóricos que estão para além destas poucas linhas. Não foi uma tentativa de judicioso balanço teórico nem disciplinar, mas sim quer oferecer um panorama sucinto do cenário dos estudos antropológicos e sua relação com a imagem, alguns desenvolvimentos e obras que podem dar uma entrada mais profunda ao seu estudo e problematização. A próxima edição vai lidar com aprofundar estas questões e chamar a atenção de cientistas sociais sobre a necessidade de repensar esta relação entre imagem, desenvolvimento disciplinar e reflexão teórica.

Sociologia visual e estudos visuais

Ao contrário do que antropólogos, fisiologistas, criminologistas e eugenistas decimonônicos, sociólogos fizeram uso mais bem tímido de recursos tais como fotografia e imagem em movimento nas suas agendas de pesquisa, limitando-se a empregarlos como forma de ilustração o que, com frequência tirava-as de contexto, em detrimento mesmo da pesquisa social⁴⁴. Em relação com a tradição da fotografia documental (na que ressaltam, por exemplo, os nomes de Dorothea Lange e Walker Evans), até a década dos sessenta, a sociologia redescobriu os recursos audiovisuais na pesquisa. Para os anos setenta, observa-se um aumento ostensivo de publicações e congressos onde aparece o tema do visual na pesquisa social. Entre os primeiros resulta emblemático o ensaio de Howard Becker *Photography and Sociology*⁴⁵, no qual o autor convida para estas duas áreas, fotografia e sociologia, a reunir esforços e trabalhar mancomunadamente.

A segunda fonte que nutre o labor da sociologia visual provém de um largo interesse histórico pela “leitura” das imagens, esforço realizado sobre numerosos quadros interpretativos e metodológicos. Este interesse provém dos campos da crítica e história da arte e seria alimentado pela emergência da mídia desde inícios do século xx. Frente a este fenômeno, a sociologia nutrir-se-ia de diferentes etapas da teoria crítica

que conduzem desde Benjamin e a Escola de Frankfurt para Williams e Hall, em um trânsito que culmina na emergência dos estudos culturais e visuais⁴⁶.

Estes dois últimos campos relacionam-se com a “virada cultural” da década dos oitenta, associada ao estruturalismo e pós-estruturalismo. Este privilegiou um modelo linguístico que assumia que as imagens (mesmo como as práticas sociais) foram equivalentes aos “textos” e, portanto, susceptíveis de serem “lidas”. Neste campo, o trabalho de Roland Barthes resultou emblemático ao aplicar teorias e técnicas derivadas da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure aos campos não linguísticos. Com isso Barthes fez possível interpretar imagem e aspectos visuais da cultura material sem recorrer às restrições das ciências sociais; de forma igual, como resultado atirou um número de análises que dão conta de vetores tais como raça, classe e gênero, assim como de aspectos tais como homossexualidade, imagem corporal e estereótipos⁴⁷.

No entanto, para inícios dos anos noventa, autores como Gottfried Boehm⁴⁸ e W.J.T. Mitchell⁴⁹ anunciaram a emergência de uma mudança pictórica que restaurou uma análise da imagem desancorada do modelo linguístico imperante. Isto não implicou a substituição desta abordagem por outra pictórica e figurativa, senão mais uma análise das suas inflexões entre si⁵⁰, mesmo como das lógicas intrínsecas da imagem⁵¹ e das relações complexas entre imagem, poder e conhecimento⁵². Esta consideração da imagem, por afora do âmbito da mera textualidade e em uma perspectiva crítica, constitui a base do campo

44 Fernando Aguayo e Lourdes Roca, *Imágenes e investigación social* (México: Instituto Mora, 2005).

45 Howard S. Becker, “Photography and Sociology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1974): 3-26.

46 John Grady, “Visual sociology”, en *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, ed. Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck (Sage, 2007), 64.

47 Grady, “Visual sociology”, 64.

48 Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, em *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink, 1994).

49 W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn”, em *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

50 Martin Jay, “Cultural Relativism and the Visual Turn”, *Journal of Visual Culture* 1, no. 3 (2002): 267-279.

51 Mitchell, “The Pictorial Turn”; James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (New York, NY: Routledge, 2003).

52 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999); Irit Rogoff, “Studying Visual Culture”, em *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 1998).

interdisciplinar dos estudos visuais e é de interesse para a sociologia visual em tanto exercício analítico das dimensões visuais da vida social.

Assim, John Grad apresenta panorama da sociologia visual marcado por duas linhas básicas: a constituída por pesquisadores interessados no desenvolvimento de métodos de pesquisa em combinação com entradas empíricas, como Marcus Banks⁵³, Richard Chalfen⁵⁴, John Grady⁵⁵, Douglas Harper⁵⁶, Luc Pauwels⁵⁷ e Jon Prosser⁵⁸, e outra constituída por pesquisadores interessados na interpretação de materiais visuais que empregam recursos teóricos provenientes das humanidades, literatura, artes e estudos culturais, como Elizabeth Chaplin⁵⁹ e Sarah Pink⁶⁰. Ambas as tendências tem diferentes visões sobre as possibilidades da sociologia visual: bem seja como ciência social mais integrada ou como campo interdisciplinar dedicado ao estudo dos signos e representações. O ponto de convergência de ambas seria sua consideração das imagens como “conceitos”⁶¹.

Desde esta perspectiva, a sociologia visual, portanto, descrever-se-ia como uma série de aproximações visuais nas que seus praticantes empregam imagens para retratar, descrever ou analisar fenômenos sociais⁶². Este trabalho pode se organizar, por sua vez, em duas áreas: na primeira, sobressai a utilização de materiais visuais como forma de documentar e analisar fenômenos sociais. Na segunda,

os meios visuais são usados como um meio para produzir informação. Em uma espécie de espaço intermédio entre as duas abordagens é possível encontrar aqueles que trabalham com as imagens produzidas por uma cultura e contidas, por exemplo, na publicidade, os jornais ou álbuns de família (perspectiva que estaria usando os recursos de análise textual que foram discutidos mais acima). Douglas Harper resume ambas as posturas como: “alguns sociólogos *tiram* fotografias para estudar o mundo social, entanto outros analisam fotografias tomadas por outros em contextos institucionalizados ou na sua vida familiar”⁶³. Harper também faz notar que estas distinções não são excludentes, já que muitos sociólogos visuais transitam entre ambas as áreas de ação.

Esta emergência da sociologia visual e sua organização em espaços de trabalho, por sua vez, sugere uma série de consensos sobre o que uma imagem é: primeiro, como uma representação significativa criada com um propósito particular em um momento dado, ou seja, as imagens são dados produzidos em uma cultura e devem se ver como ancorados contextualmente; segundo, como o produto de um ato de representação concreto, e terceiro, como estratégias comunicativas⁶⁴. Trabalhar com imagens em pesquisa social, de outra parte, implica também uma série de desafios metodológicos e interpretativos que já deram pé a animados debates teóricos e interessantes desenvolvimentos de métodos visuais e técnicas interpretativas, alguns dos quais se explicam a seguir.

Imagem e trabalho de campo

O sentido comum assume que olhar é uma prática inata, pero o desenvolvimento de um “olho sociológico” requer aprendizagem. A captura de imagens é, sem dúvida, um mecanismo chave para refinar o olhar do pesquisador; é um verdadeiro instrumento de descoberta. Em sociologia, em particular, muitas categorias baseiam-se em fenômenos observáveis que se compreendem com maior facilidade quando são visíveis

53 Marcus Banks, *Visual Methods in Social Research* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2001).

54 Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987).

55 John Grady, “Visual sociology”, em *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, eds. Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck (Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 2007).

56 Douglas Harper, “Reimagining Visual Methods”, en *Handbook of Qualitative Research*, ed. N. K. Denzin e Y. S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage, 2000).

57 Luc Pauwels, “Conceptualising the Visual Essay as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations”. *Sociological Research Online* 17, no. 1, 1. <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html> (consultado el 12 de enero de 2012).

58 Jon Prosser, “The Status of Image-based Research”, en *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, ed. J. Prosser (London: Falmer Press, 1998).

59 Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation* (London: Routledge, 1994).

60 Pink, *Doing Visual Ethnography*.

61 Grady, “Visual sociology”, 64.

62 Douglas Harper, “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision”, *The American Sociologist* (Spring 1988): 55.

63 Harper, “Visual Sociology”, 55. Ênfase no original, traducaõ livre dos autores.

64 Grady, “Visual sociology”, 64-65.

do que quando são legíveis em um texto escrito, como diário de campo, por exemplo⁶⁵. Se bem nem todos os dados sociológicos podem se registrar visualmente, tem áreas de pesquisa onde os recursos visuais ou audiovisuais são particularmente úteis. Em etnografia, por exemplo, isto resulta evidente, dada a sua enorme capacidade para incluir detalhes e preservar momentos da percepção. O uso da máquina permite, igualmente, revisitar processos dos que o pesquisador sabe pouco⁶⁶, isto poderia contribuir para a ampliação dos seus temas de pesquisa. Aqui se deixa claro que a sociologia visual não substitui a observação, senão que é mais bem um inventário de técnicas de pesquisa visual⁶⁷ incluindo não só a etnografia, senão a análise dos produtos visuais de uma cultura⁶⁸, como argumentado acima.

Outro uso da fotografia é o relacionado com arquivos históricos que permitem documentar dinâmicas de mudança social: mudança em contextos urbanos ou rurais; nas relações entre grupos humanos e na relação ao seu entorno material, ou mesmo temas situados na esfera da vida privada, como modificações na apresentação da pessoa (por exemplo, processos de envelhecimento, como documentado por Nixon ou Rogovin⁶⁹).

A elicitación é outro uso da fotografia que resulta particularmente útil para evocar memórias e associações nos sujeitos entrevistados, e até mesmo para “quebrar o gelo” nas entrevistas. Através deste método identificam-se pessoas, lugares, objetos e processos significativos na imagem (que podem ser “objetos achados”, tomadas pelo pesquisador ou pelo sujeito). Este método estimula a memória dos entrevistados e ajuda a identificar aquilo que o observador avalia em uma imagem⁷⁰. *Poderia ser eu. Sectores populares em imagem*

e *palavra*⁷¹ é um exemplo de pesquisa realizada com este tipo de metodologia, assim como *Fotografia e identidade: captura da câmara, devolução pela memória*⁷², estudo no qual se amplia o sujeito das classes populares para incluir na pesquisa a grupos indígenas do Chaco e ex-detentos ou ex-moradores de um bairro onde funcionou um campo de detenção durante a ditadura argentina. Por último, pode-se mencionar como contribuição metodológica o uso de imagens geradas pelos próprios sujeitos⁷³, ou mesmo aquelas que resultam da coprodução de conhecimento por parte do pesquisador e dos sujeitos. Nestas é importante remarcar que os dados da pesquisa visual não radicam tanto nas imagens resultantes, quanto do processo de construção teórica resultante da interação entre a orientação epistemológica do pesquisador, o contexto de gravação e o instrumento de registro⁷⁴.

Fontes da sociologia visual

As imagens não podem falar por si, é o pesquisador quem as interroga, quem as retesa. No transito “do *visível* para o *visual*”⁷⁵ integram-se três modalidades: “o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, dentro da sociedade observada; e, finalmente, a integração entre o observador e o observado”⁷⁶. Em outras palavras, a labor da sociologia visual pode incluir aspectos de produção, circulação e consumo de imagens, assim como a análise da interação entre o observador e o observado. Tanto para a sociologia visual, quanto para os estudos visuais, gana interesse a questão do poder, que emerge precisamente da inter-relação dos elementos ditos acima⁷⁷ e

65 Harper, “Visual Sociology”, 61.

66 John Collier y Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986), 66; Mario Ortega, “Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico”, *Argumentos* 22, no. 59 (2009): 165-184.

67 Jon Wagner, ed., *Images of Information* (Beverly Hills: Sage, 1979).

68 Harper, “Reimagining Visual Methods”.

69 Nicholas Nixon, *The Brown Sisters* (New York, NY: The Museum of Modern Art, 1999); Milton Rogovin, *Tryptich* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

70 Douglas Harper, “Talking About Pictures: A Case of Photo Elicitation”, *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): 13-26.

71 Elizabeth Jelin y Pablo Vila, *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*, fotografías de Alicia D’Amico (Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986).

72 Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, eds., *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria* (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010).

73 Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, 290.

74 Elisenda Ardévol y Luis Pérez, *Imagen y cultura* (Granada: Diputación de Granada, 1995), 160.

75 María José Aguilar, “Usos y aplicaciones de la sociología visual en el ámbito de las migraciones y la construcción de una ciudadanía intercultural”, *Tejuelo* 12 (2011): 117. Énfasis en el original.

76 Aguilar, “Usos y aplicaciones”, 117-118.

77 Aguilar, “Usos y aplicaciones”, 118.

que se expressa em termos de quem é representado, como é representado e quem está autorizado para representar outros, em palavras de Hal Foster, “como a gente vê, possibilita-nos ou faz-nos ver e como é que vemos este ver ou não ver”⁷⁸. Os estudos visuais irão fazer reclamo similar expressável no termo *visualidade*, “a construção visual do social (não só a construção social da visão)”⁷⁹, noção que ainda, contem a análise dos fenômenos de visão, os dispositivos da imagem e o comportamento do olhar na vida cotidiana⁸⁰.

Por outra parte, e para o caso dos estudos visuais, seu objeto de estudo (chamada de cultura visual) está definido pelo “campo expandido das imagens” em suas mais variadas formas de tecnologiação, mediatização e socialização, que inclui também suas procedências diversas: arte, publicidade, desenho, cinema, televisão, vídeo, etc.⁸¹. De maneira similar, a sociologia tem incorporado crescentemente materiais visuais providas de diversas fontes no seu labor de pesquisa: arquivos pessoais e institucionais, repositórios de documentos oficiais, álbuns familiares e imagens produzidas massivamente e consignadas em cartões postais, cartões, publicidade, jornais e multiplicidade de objetos com diferentes usos, alguns dos quais resultam úteis, por exemplo, para analisar a variação no tempo das formas de representação⁸². O acesso à imagem, aliás, dá-se segundo a posição que assuma o pesquisador. Este pode categorizar partes do mundo social para criar dados (modo científico), usar sua própria experiência subjetiva (modo fenomenológico), estruturar dados na forma de narrações (modo narrativo) ou construir dados a partir do ponto de vista dos seus sujeitos (modo reflexivo). As imagens, entretanto, podem assumir também essas funções dependendo da forma como se constroam, se apresentem e se vejam⁸³. Em consequência, os sociólogos visuais devem desenvolver certas habilidades para

analisar a vasta gama de materiais visuais e metodologias disponíveis⁸⁴, incluindo um conhecimento detalhado sobre como se produzem os materiais visuais, que conhecimentos difundem e quais as formas mais efetivas de comunicar a partir de materiais visuais⁸⁵.

Produção de imagens e produção de conhecimento

Usar artefatos visuais em ciências sociais, como já vimos, pode incluir a análise de informação visual, o seu uso em entrevistas e a produção de materiais visuais. A informação obtida nestas pesquisas consigna-se usualmente em artigos (que podem usar ou não material visual) e, crescentemente, em filmes ou arquivos multimedia. Esta forma de apresentação, chamada de “ensaio visual” por sociólogos tais como Jon Wagner⁸⁶, John Grady⁸⁷ ou Luc Pauwels⁸⁸, tem raízes no foto-ensaio jornalístico das décadas dos trinta e quarenta, que justapunham texto e imagens e cujas narrativas referiam-se com frequência a temas sociais. O ensaio visual contemporâneo é um objeto complexo onde entrelaçam-se imagens e texto, é um lugar de encontro para práticas artísticas e científicas que devem atender, simultaneamente, com as demandas das disciplinas para as quais é empregada. O ensaio visual é uma forma exigente de pesquisa social que requer de competências tecnológicas, mas também analíticas, criativas, semânticas, etc., para integrar com sucesso os elementos visuais com outros elementos expressivos (música, sonido, texto), assim como para se ajustar às normas disciplinares de produção de conhecimento⁸⁹.

Em termos formais, sociólogos visuais como Grady têm intercedido por ensaios visuais com estruturas narrativas fortes (no sentido do modo narrativo de Harper, que já foi mencionado), enquanto

78 Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), ix. Traducción libre de los autores.

79 W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios Visuales I* (2003): 39.

80 Nelly Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, em *Fracturas de la memoria* (México: FCE, 2007), 96.

81 Richard, “Estudios visuales”, 96.

82 Erving Goffman, *Gender Advertisements* (New York, NY: Harper and Row, 1979).

83 Harper, “Visual Sociology”, 60.

84 Luc Pauwels, “Taking the Visual Turn in Research in Scholarly Communication”, *Visual Sociology* 15, no. 1-2 (2000): 7-14.

85 Grady, “Visual sociology”, 64.

86 Wagner, *Images of Information*.

87 John Grady, “The Visual Essay and Sociology”, *Visual Sociology* 6, no. 2 (1991): 23-38.

88 Luc Pauwels, “The Visual Essay: Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes”, *Visual Anthropology* 6, no. 2 (1993): 199-210.

89 Pauwels, “The Visual Essay”.

outros têm apostado por aproximações mais experimentais, cujo valor reside na sua capacidade de produzir experiências. O modo narrativo tem tido grande influência na fotografia e o cinema documental ao expandir as convenções narrativas que enquadram a pesquisa e tentar dar vida aos fatores sociais implícitos em vidas concretas. No entanto, já foi criticado sob o argumento que poderia arriscar o compromisso científico de desenvolver teoria a partir de dados válidos e representativos. A resposta para este dilema provém da antropologia visual, onde argumenta-se que o filme etnográfico é um gênero específico capaz de enquadrar a teoria ao expor o papel do cineasta e desenvolver uma estratégia de filmagem que pode incluir o contexto sociocultural. O documental, em particular, é um campo fértil para a pesquisa (para alguns mais do que a fotografia), pois tem desenvolvido numerosas convenções para fornecer material sobre o contexto (narração, voz em *off*, inclusão de material adicional, somido ambiental, etc.). Ao seu auge soma-se o enorme desenvolvimento tecnológico no campo, a diminuição dos custos de produção, que o torna cada vez mais acessível⁹⁰.

Mais do que defender por gêneros particulares ou limites claros, pode ser mais produtivo divulgar as áreas comuns do documental e a pesquisa visual nas ciências sociais, que distinguem-se menos por diferentes lógicas de pesquisa, e mais por convenções sociais para se referir a três retos chave: a produção de imagens críveis da cultura e a vida social, o enquadramento das observações empíricas para remarcar novo conhecimento e desafiar a teoria social existente⁹¹.

Finalmente, é claro para os cientistas sociais que o compromisso para desenvolver explicações abrangentes do comportamento social e cultural é uma empresa colaborativa baseada na integração de várias pesquisas que são inevitavelmente parciais em escopo e método⁹².

Ao modo de conclusão

A sociologia visual pode oferecer processos de pesquisa mais inclusivos, ativos e participativos, e, eventualmente, um resultado de pesquisa mais elaborado. Os recursos visuais adicionam à pesquisa uma dimensão sensorial que tem sido tradicionalmente ignorada na disciplina. Além da experiência visual, as considerações sobre representação e significado, assim como a inclusão da recepção, são eixos que estendem a compreensão das relações e os fenômenos sociais⁹³. Isto se consegue indo mais além das imagens como ilustrações, “pensando, escrevendo e falando sobre e com imagens não pudermos apenas fazer argumentos mais vividos, senão mais lúcidos”⁹⁴. Os métodos participativos consideram-se particularmente promissórios neste âmbito, pois confrontam uma questão-chave em sociologia, a qual é de chegar “ao ponto de vista do sujeito –o conceito de Weber de *verstehen*– de maneira novidosa e efetiva”⁹⁵.

Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca. *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005.
- Aguilar, María José. “Usos y aplicaciones de la sociología visual en el ámbito de las migraciones y la construcción de una ciudadanía intercultural”. *Téjuelo* 12 (2011): 100-135.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Ardévol, Elisenda y Luis Pérez. *Imagen y cultura*. Granada: Diputación de Granada, 1995.
- Banks, Marcus. *Visual Methods in Social Research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- Becker, Howard S. “Photography and Sociology”. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1974): 3-26.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

90 Grady, “Visual sociology”.

91 Jon Wagner, “Constructing Credible Images”, *American Behavioral Scientist* 47, no. 12 (2004): 1478. Tradução livre sobre a tradução dos autores.

92 Grady. “The Visual Essay”.

93 Becker, “Photography and Sociology”.

94 John Grady, “Becoming a Visual Sociologist”, *Sociological Imagination* 38, no. 1-2 (2001): 84. Traducción libre de los autores.

95 Harper, “Visual Sociology”, 66. Traducción libre de los autores.

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- Bennett, Tony. *Past Beyond Memory. Evolution, Museums and Colonialism*. London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2004.
- Bloch, Marc. *Los reyes taumaturgos*. México: Publicaciones de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1924.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". En *Was ist ein Bild?*, 11-38. Munich: Fink, 1994.
- Borja Gómez, Jaime. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Alcaldía de Bogotá, 2012.
- Brink, Cornelia. "Secular icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration camps". *History & Memory* 12, no. 1 (Spring/Summer 2000): 135-150.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1999.
- Burckhardt, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Burke, Peter. "Cómo interrogar a los testimonios visuales". En *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, 29-40. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispana, 2008.
- Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Chaplin, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge, 1994.
- Chartier, Roger. "¿Existe una nueva historia cultural?". En *Formas de historia cultural*, editado por Marta Madero y Sandra Gayol, 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros/Los Polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007.
- Collier, John y Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Crary, Jonathan. *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- Da Silva Catela, Ludmila ; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, eds. *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York, NY: Routledge, 2003.
- Febvre, Lucien. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*, México: Uteha, 1959.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Freire Ramos, Alcides et al. *Imagens na História*. Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Gardner, James y Peter LaPaglia, eds. *Public History. Essays from the Field*. Malabar, Fla.: Krieger Publishing Company, 1999.
- Grady, John. "Becoming a Visual Sociologist". *Sociological Imagination* 38, no. 1-2 (2001): 83-119.
- Grady, John. "The Visual Essay and Sociology". *Visual Sociology* 6, no. 2 (1991): 23-38.
- Grady, John. "Visual Sociology". En *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, editado por Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck, 63-70. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 2007.
- Grimshaw, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: University Press, 2001.
- Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. New York, NY: Harper and Row, 1979.
- Harper, Douglas. "Reimagining Visual Methods". En *Handbook of Qualitative Research*, editado por N. K. Denzin y Y. S. Lincoln, 717-732. Thousand Oaks: Sage, 2000.
- Harper, Douglas. "Talking About Pictures: A Case of Photo Elicitation". *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): 13-26.
- Harper, Douglas. "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision". *The American Sociologist* (Spring 1988): 54-70.
- Herlihy, David. "Am I a Camera? Other Reflections on Films and History". *AHR* 93, no. 5 (December, 1988): 1186 y ss.
- Jay, Martin. "Cultural Relativism and the Visual Turn". *Journal of Visual Culture* 1, no. 3 (2002): 267-279.
- Jelin, Elizabeth y Pablo Vila. *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*, fotografías de Alicia D'Amico. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986.
- Lobato, Mirta Zaida. "Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual". *Anuario* 5 (2004): 25-38.

- Martins, Luciana. "Illusions of Power: Vision, Technology and the Geographical Exploration of the Amazon, 1924-25". *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, no. 3 (2007): 285-307.
- Mead, Margaret y Gregory Bateson. *Balinese Character: A Photographic Analysis*, vol. 2, Special Publications of the New York Academy of Sciences. 1942.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.
- Mitchell, W. J. T. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales* I (2003): 19-40.
- Mitchell, W. J. T. "The Pictorial Turn". *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 11-34. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Nixon, Nicholas. *The Brown Sisters*. New York, NY: The Museum of Modern Art, 1999.
- Nóvoa, Jorge; Soleni Fressato y Kristian Feigelson, eds. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, Sao Paulo, Brasil: EDFBA/UNESP, 2009.
- O'Connor, John, ed. *Image as Artifact: the Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, FL: Krieger Pub Co., 1990.
- Ortega, Mario. "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico". *Argumentos* 22, no. 59 (2009): 165-184.
- Parker, Rebecca. *Visions of Savage Paradise. Albert Echout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Pauwels, Luc. "Conceptualising the Visual Essay as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations". *Sociological Research Online*, 17, no. 1. <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html>
- Pauwels, Luc. "Taking the Visual Turn in Research in Scholarly Communication". *Visual Sociology* 15, no. 1-2 (2000): 7-14.
- Pauwels, Luc. "The Visual Essay: Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes". *Visual Anthropology* 6, no. 2 (1993): 199-210.
- Peterson, Jennifer Lynn. "World pictures. Travelogue films and the lure of the exotic: 1890-1920". Tesis doctoral, Chicago University, 1999.
- Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Prosser, Jon. "The Status of Image-based Research". En *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, editado por J. Prosser, 97-112. London: Falmer Press, 1998.
- Rampley, Matthew. "La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?". En *Estudios visuales: la epistemología de la visibilidad en la era de la globalización*, José Luis Brea, 40-43. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Richard, Nelly. "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". En *Fracturas de la memoria*, 95-106. México: FCE, 2007.
- Rogoff, Irit. "Studying Visual Culture". En *The Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff, 14-26. London: Routledge, 1998.
- Rogovin, Milton. *Tryptich*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press, 1996.
- Rosenstone, Robert. *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Rouch, Jean. *Ciné-ethnography*, editado por Stephen Felt. Baltimore: University of Minnesota Press, 2003.
- Ruby, Jay. "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film". *Semiotica* 30, no. 1-2 (1980): 153-179.
- Ruby, Jay. "Los últimos 20 años de antropología visual—una revisión crítica". *Revista Chilena de Antropología Visual* 9 (junio 2007): 13-36.
- Staples, Amy J. "Safari Ethnography: Expeditionary Film, Popular Science and the Work of Adventure Tourism". Tesis doctoral, University of California, Santa Cruz, 2001.
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. New Jersey: Totowa/Barnes and Noble, 1980.
- Tacca, Fernando de. *A imagética da Comissão Ron- don: etnografías filmicas estratégicas*. Campinas: Editorial Papyrus, 2001.
- Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumiere*. México: Unam, 1993.
- Wagner, Jon. "Constructing Credible Images". *American Behavioral Scientist* 47, no. 12 (2004): 1477-1506.

Wagner, Jon, ed. *Images of Information*. Beverly Hills: Sage, 1979.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

Worth, Sol. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

