

N.º 01

1990

RESGATE

R E V I S T A
INTERDISCIPLINAR DE CULTURA
DO CENTRO DE MEMÓRIA UNICAMP



ICONOGRAFIA E HISTÓRIA ▲ A IDÉIA DE BRASIL MODERNO ▲ DA NECESSIDADE DO DIABO ▲ OS HOMENS E SUAS PONTES ▲ DE HERÓDOTO AO GRAVADOR ▲ AS OBRAS DO QUARTEL DE VOLUNTÁRIOS DE SÃO PAULO EM 1791 ▲ CINCO CARTAS DE AMOR DE UM SODOMITA DO SÉCULO XVII ▲ INCONFIDÊNCIA MINEIRA ▲ ABOLIÇÃO ▲ REPÚBLICA



PAPIRUS

APRESENTAÇÃO 07

ARTIGOS & ENSAIOS 09

Iconografia e História 09*Ciro Flamarion S. Cardoso***A Idéia de Brasil Moderno** 19*Octávio Ianni***Da Necessidade do Diabo** 39**(Imaginário Social e Cotidiano no Brasil do Século XVIII)***José Roberto do Amaral Lapa***Os Homens e suas Pontes** 57**(Comentário sobre a História da Técnica)***Paulo Miceli***De Heródoto ao Gravador: histórias da história oral** 77*Diana Gonçalves Vidal*

COMUNICAÇÕES 83

As obras do quartel de voluntários de São Paulo, em 1791 83*Carlos Lemos***Cinco cartas de amor de um sodomita do século XVII** 91*Luiz Mott*

DEBATES 100

Inconfidência Mineira 101*Laura de Mello e Souza/Caio Cesar Boschi***Abolição** 107*Clóvis Moura/Maria Helena P. T. Machado***República** 111*Maria Yedda L. Linhares/Décio Saes**José Ênio Casalecchi/Edgard Carone/Jacob Gorender*

NOTICIÁRIO 119

ICONOGRAFIA E HISTÓRIA

Ciro Flamarion S. Cardoso

(Universidade Federal Fluminense)

1. Introdução

A iconografia penetrou nas obras de História primeiro na forma de ilustrações — às vezes abundantes, pertinentes, bem escolhidas e dotadas de legendas adequadas. Não é este, porém, o uso que aqui me interessa: quero abordar, por um lado, o emprego sistemático da iconografia como *fonte* para a História; por outro lado, a transformação da iconografia em *objeto* de História.

Se se acompanhar a presença, nas últimas décadas, da preocupação com as fontes iconográficas e seu manejo em História nos manuais franceses — que escolho por estar mais familiarizado com a historiografia que refletem normativamente (sempre *a posteriori*, é claro) — algumas constatações serão possíveis.

O ambicioso volume compilado por Charles Samaran, publicado em 1961, dedica ao assunto dois capítulos curtos,

um relativo a fotografia e ao cinema visto como testemunhos, outro acerca do uso de tais testemunhos pelo historiador. As indicações de métodos são muito genéricas e ajudariam pouco quem quisesse apoiar-se nelas para interrogar os tipos de fontes ali mencionados¹. Em 1969, ao se ocupar do comentário de textos e documentos históricos, André Nouschi incluiu uma pequena seção que trata das plantas e dos mapas antigos, isto porque, depois de décadas de uso de tais documentos por historiadores franceses — em parte devido a longo e frutífero contacto com a Geografia Humana — já era prática freqüente na França a inclusão deles em certos concursos de História². Alguns anos depois, em 1974, numa obra em três tomos que é uma espécie de manifesto do que se costuma chamar de Nova História, foi reproduzido o artigo sobre o cinema como fonte que Marc Ferro publicara um ano antes no *Annales*. O texto é provido de indicações de método bem mais específicas e relevantes do que as contidas nos capítulos de Georges Sadoul que cons-

1. Georges Sadoul, "Photographie et cinématographe" e Georges Sadoul, "Témoignages photographiques et cinématographiques", in Charles Samaran (org.), *L'histoire et ses méthodes*. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 771-782, 1390-1410.
2. André Nouschi, *Le commentaire de textes et de documents historiques*, Paris, Fernand Nathan, 1969, pp.36-47.

tam do livro organizado por Samaran³. Embora mais inclusivo, o verbete *imagem*, também redigido por Ferro, que aparece em outro manifesto da mesma tendência, uma enciclopédia publicada em 1978 concede maior espaço à fotografia e ao cinema — fontes iconográficas já privilegiadas no manual de 1961⁴. Um capítulo da obra de

cinema, sem maiores detalhes e mais adiante a paisagem, abordada por exemplo através da fotografia aérea. Também neste caso, invocam-se reservas e prudência no uso das fontes iconográficas⁵.

A impressão que fica dessas leituras é, sobretudo, a da ausência de um tratamento sistemático do tema. Este aparece fragmentado, sempre incompleto e, na maioria dos casos, é objeto de conselhos metodológicos vagos e pouco úteis na prática — quando não transparece uma forte *prevenção* de alguns dos autores a respeito das fontes iconográficas, levando-os a aconselhar um uso limitado e crítico delas! Pode ser notada, também, a ausência de certos ângulos de análise possíveis, em especial a perspectiva semiótica.

Sem poder preencher tantas lacunas num pequeno artigo, minha ambição se limita a oferecer um quadro sistematizado das possibilidades metodológicas disponíveis hoje para o tratamento histórico da iconografia, seja como fonte que ilumina outros aspectos do social, seja como objeto específico de pesquisa histórica.

2. A iconografia como fonte

2.1 Utilização qualitativa

Ocupar-me-ei agora da modalidade de uso das fontes iconográficas que não implica seu enfoque quantitativo, no estabelecimento de séries. Em outras palavras, daqueles estudos em que cada unidade iconográfica (quadro, gravura, mapa, estátua etc) vale por si, como uma entidade distinta e específica — mesmo quando, por processos de comparação e generalização, for possível trabalhar um grande número dessas unidades e chegar a conclusões amplas.



metodologia da História de autoria de André Corvisier está dedicado aos documentos iconográficos e auditivos. No caso dos iconográficos, mencionam-se de um lado plantas, fotografias, pinturas e gravuras "em que o autor se apaga atrás de seu tema"; de outro lado, "obras originais em que o autor deu uma interpretação pessoal da realidade". Classificação das mais problemáticas! Os elementos de método que se seguem são, aliás, bem pobres, desembocando no conselho de usar as fontes iconográficas com circunspeção e criticamente — sendo a crítica em questão adaptada das regras gerais da crítica histórica externa e interna⁶. Por fim, no curto manual de Thuillier e Tulard, que é de 1986, entre as fontes de novo tipo utilizáveis em História mencionam-se a arte (mais particularmente a pintura), os cartões postais e o

Em setores de pesquisa como a História Antiga, devido à relativa raridade das fontes escritas, já tem longa tradição o recurso à iconografia como documento, embora, no passado (mesmo recente), tal recurso se caracterizasse muitas vezes por métodos simplistas e inadequados. Escolhi um exemplo da Egiptologia. John Wilson, tratando dos camponeses do III^o milênio a.C., depois de dizer, com razão, que "o pouco que sabemos das pessoas comuns" do antigo Egito "corresponde a períodos posteriores", passa ao que ele mesmo chama de "uma analogia bem forçada": a suposição de que "o camponês do século XXVII a.C. vivia em forma bastante semelhante a como vivia o camponês do século XIX d.C.". Ele acha que se com tal idéia em mente observarmos os relevos das tumbas egípcias do III^o milênio a.C.,

"... veremos o camponês egípcio como sendo pouco exigente, imprevidente, irritadiço mas incapaz de guardar rancor, de coração leve e amante da alegria, capaz de trabalhar muito intensamente mas incapaz de um esforço longamente sustentado?."

Eis aí deduções copiosas tiradas dos relevos — por certo abundantes — das mastabas menfitas que representam cenas da vida quotidiana! Faltou, porém, a mais elementar aplicação da crítica interna. Teremos nós, nos relevos funerários e nos textos breves que os acompanham e expli-

citam, os próprios camponeses daquela época em sua realidade intrínseca, ou — o que é muito mais provável — a visão que a classe dominante que explorava e governava tinha deles e decidiu perpetuar na pedra? No fundo, aliás, as afirmações de Wilson derivam sobretudo de seus preconceitos acerca do camponês moderno.

Muito mais adequado é o manejo dos mosaicos imperiais romanos por M. Rostovtzeff. Conhecedor, em grande detalhe, dessa iconografia maciça em suas temáticas, composições e ordenamentos — mutáveis no tempo — o autor, sem chegar a uma análise seriada, a utiliza com sistematicidade e inteligência, em grande número, para iluminar aspectos diversos da economia do Império Romano dos primeiros séculos de nossa era³.

Note-se que a constatação da ausência de técnicas seriadas ou quantitativas não comporta forçosamente, de minha parte, um juízo de valor. Certas hipóteses exigem uma comprovação quantificada, mas perfeitamente possível empreender análises coerentes e interessantes com uma metodologia mais tradicional. Além de Rostovtzeff, um bom exemplo disto é o estudo de Carl Schorske sobre a cultura de Viena nos últimos anos do século XIX e primeiros anos do século atual — estudo em que a iconografia ocupa um lugar privilegiado⁴.

3. Marc Ferro, "Le film, une contre-analyse de la société?", in Jacques Le Goff e Pierre Nora (org.), *Faire de l'histoire*. III. Nouveaux objets, Paris, Gallimard, 1974, pp. 236-255.
4. Marc Ferro, "L'image", in Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel (org.), *La nouvelle histoire*. Les Encyclopédies du Savoir Moderne, Paris, Retz-C.E.P.L., 1978, 246-248.
5. André Corvisier, *Sources et méthodes en histoire sociale*, Paris, S.E.D.E.S., 1980, pp. 217-233.
6. Guy Thuillier e Jean Tulard, *La méthode en histoire*. Que sais-je? n^o 2323, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 53-54, 85-86.
7. John A. Wilson, *The culture of ancient Egypt*. Chicago, The University of Chicago Press, 1951, pp. 73-74.
8. M. Rostovtzeff, *Historia social y económica del Imperio Romano*, 2 vols. Trad. de Luis López-Ballesteros. Madri, Espasa-Calpe, 1973 (3^a ed.).
9. Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle*. Política e cultura, trad. de Denise Bottmann, São Paulo/Campinas, Companhia das Letras/Editora da UNICAMP, 1988.

2.2 Utilização quantitativa

Neste caso, cada unidade — quadro, relevo, escultura etc — passa a ser unicamente um elemento no interior de uma série elaborada a partir de um *corpus* mais ou menos vasto. É pois a série, não cada elemento iconográfico individual, que se constitui no foco da análise.

Um livro pioneiro foi, nesta ordem de idéias, o que Gaby e Michel Vovelle consagraram aos altares das almas do purgatório na Provença, sobretudo entre os séculos XV e XIX. O casal procedeu a uma sondagem temática em cinco unidades administrativas (departamentos) daquela província francesa. As folhas de levantamento e coleta de dados, em que as categorias ocupam as colunas e os casos as linhas, especificam os lugares que foram objeto de prospeção, a natureza dos documentos (tumba, vitral, quadro, altar etc) e um total de 11 elementos temáticos julgados pertinentes, além de dados de identificação (autores, datas, referências). O preenchimento dessas folhas abriu caminho à elaboração de uma tabela de distribuição cronológica dos elementos de composição da iconografia analisada, a qual permitiu fazer constatações que os autores tratam de explicar.

A iconografia do purgatório competiu, do fim da Idade Média até o século XVII, com a do inferno e a do julgamento final dos mortos. Depois, no século XVII, difundiu-se a devoção às almas do purgatório, respondendo à idéia moderna de um julgamento individual. O século XVIII foi um divisor de águas, levando a um divórcio social e cultural entre a devoção popular e a polêmica erudita¹⁰.

A estatística ocupa um lugar efetivamente reduzido no livro de Gaby e Michel Vovelle. O mesmo se pode dizer do artigo consagrado em 1973 por Maurice Agulhon

às representações alegóricas da República na França do século passado¹¹. Nesses mesmos anos, entretanto, o aperfeiçoamento dos computadores e sua crescente utilização por historiadores já estavam assentando novas possibilidades, através do estabelecimento informático de fichários de imagens, que podiam ser objeto de uma análise quantitativa mais sofisticada, aplicada a séries maciças¹². Esta tendência metodológica, bem como as temáticas que a utilizam, vêm-se confirmando e ampliando desde então. Ainda assim, impõe-se a constatação de que a quantificação avançou, neste campo, muito menos do que, por exemplo, em História Demográfica, Econômica ou das estruturas sociais — ou mesmo do que nos estudos históricos de corte semântico a partir de *corpus* de textos escritos.

2.3 Cinema e História

O artigo metodológico já citado de Marc Ferro — vinculado a pesquisas concretas do mesmo autor — merece menção à parte. Nos exemplos citados até aqui, como em numerosas outras obras, as fontes iconográficas foram interrogadas com o fito de serem investigadas coisas distintas delas mesmas: ideologias, mentalidades, o imaginário etc. O texto de Ferro fica a meio caminho entre tal tendência e o que seria a transformação da iconografia em objeto para a História:

“Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente, nelas, ilustrações, confirmações ou desmentidos de um outro saber, o da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais são, mesmo se for preciso apelar para outros saberes para melhor abordá-las¹³.”

O autor esperava, com efeito, entender tanto a realidade figurada quanto a própria obra¹⁴. No entanto, predomina no seu texto a preocupação com o uso da fonte

cinematográfica para revelar, decodificando os filtros ideológicos, um *conteúdo latente*, uma realidade social externa de que o filme seria uma imagem¹⁵.

Ferro se distancia, metodologicamente, das visões semióticas do cinema. O filme é por ele observado como "um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas": trata-se, em suma, de um testamento¹⁶. O trabalho do historiador nem sempre se apóia na totalidade das obras: pode usar seqüências ou imagens destacadas, compor séries e conjuntos. E deve integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge — o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: o autor, a produção, o público, o regime político e suas formas de censura...

3. A iconografia como objeto

3.1 História da Arte, Sociologia da Arte

A História da Arte foi, e nas suas tendências dominantes ainda é, disciplina metodologicamente reacionária, marcada por uma forte carga de empirismo e positivismo, pelo desejo de fechar a arte sobre si mesma, muitas vezes por concepções organicistas de nascimento, expansão, apogeu e decadência.

Desde fins do século passado, no entanto, a escola austríaca, a partir de Alois Riegl e Franz Wickhoff, reagiu contra alguns destes traços, em especial a noção de decadência artística. A polêmica entabulou-se a propósito do Baixo Império romano: a arte da Antigüidade tardia, habitualmente



considerada uma degenerescência da arte greco-romana, foi resgatada como possuindo uma sensibilidade estilística viva e inovadora, nascida de valores novos e servindo de ponto de partida para novos desenvolvimentos¹⁷. Mas Riegl acreditava numa liberdade, numa indeterminação da arte, expressando-a na noção de vontade ou intencionalidade artística (*Kunstwollen*),

10. Gaby Vovelle e Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XVe-XXe siècle*. Cahiers des Annales n° 29, Paris, Armand Colin, 1970.

11. Maurice Agulhon, "Esquisse pour une archéologie de la République. L'allégorie civique féminine". *Annales*. Economies, sociétés, civilisations. XXVIII, 1, 1973, pp. 5-34.

12. Uma obra fundadora foi, neste caso: Victor-Louis Tapié *et alii*, *Retables baroques de Bretagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

13. Marc Ferro, capítulo citado na nota n° 3 *supra*, p. 240.

14. *Ibid.*, p. 241.

15. *Ibid.*, p. 246.

16. *Ibid.*, p. 241.

17. Ver, a respeito Santo Mazzarino, *La fin du monde antique*. Avatars d'un thème historiographique, Trad. de André Charpentier, Paris, Gallimard, 1973, pp. 189-193.

opondo-se a qualquer interpretação que buscasse ver nas obras de arte um reflexo de realidades de outros tipos (sociais, econômicas, ideológicas etc).

No nosso século surgiu, porém, uma interessante Sociologia da Arte, que de diversos modos tentou correlacionar as artes plásticas (entre outras) com seu contexto social. As respostas sobre como estabelecer tal correlação variaram. Alguns viram a imaginação artística enraizada na vida social, mas de forma a surgir como uma extrapolação que, para além das experiências reais, formulasse antecipadamente experiências novas, como numa *aposta* sobre aspectos futuros da existência¹⁸. Outras muitas soluções foram propostas¹⁹. Parece-me, no entanto, que os debates a respeito não desembocaram numa (ou em mais de uma) metodologia claramente indicada.

Tomarei como exemplo as formulações de Pierre Francastel. Ao indicar métodos para uma Sociologia da Arte, ele destacou seis pontos: 1) "Sociologia dos grupos e tipologia das civilizações", ou análise das relações mantidas pela arte com os "grupos criadores e utilizadores das obras de arte"; 2) "Sociologia das obras", ou "dos objetos artísticos de civilização" vistos como totalidades complexas; 3) "Sociologia dos objetos figurativos e dos meios de expressão": resultante de tomar as obras não mais em sua totalidade, mas em seus elementos constitutivos e formas de expressão (incluindo o suporte físico e tecnológico, mas também que Lucien Febvre chamou de "utensílagem mental"); 4) "Sociologia dos modos de apresentação": a arte considerada como uma das modalidades em que se exerce, num meio social dado, a dialética do real e do imaginário (estudo da presença da arte na vida quotidiana, em museus, em liturgias e festas etc); 5) "Sociologia artística comparada": tratar-se-ia do confronto da arte com outros sistemas

expressivos de uma época determinada, a partir da problemática dos símbolos e dos sinais (ou seja, do que outros chamariam de problemática semiótica); 6) "Sociologia da arte na sociedade industrializada": já que o desenvolvimento da Sociologia da Arte passaria necessariamente, segundo Francastel, por um conhecimento adequado da experiência artística do presente. É preciso notar ainda que, em plena época do debate estruturalista, o autor recusava energeticamente uma base lingüística, matemática ou lógica para a disciplina²⁰.

As indicações metodológicas acima são, na verdade, além de amplas demais, muito vagas. Carecem de um caráter normativo e operacional claro, que permita a alguém apoiar-se nelas para empreender pesquisas concretas: seria, de fato, ainda preciso construir uma metodologia para abordar cada uma das direções ou problemáticas que aponta Francastel.

O mesmo, aliás, se pode dizer do marxismo no tocante à relação entre arte e vida social. Indicações teorizantes abundam em G. Plekhanov, G. Lukács, E. Fischer, W. Benjamin — entre muitos outros²¹. Mas se uma metodologia não pode existir sem fundamento teórico, também é verdade que este último não garante *per se* o surgimento de métodos aplicáveis que possam orientar pesquisas. A tentativa mais ambiciosa de fundar no marxismo — em versão derivada de Althusser — uma metodologia para História da Arte, a de Nicos Hadjinicolaou faz críticas pertinentes à disciplina tal como existia então, mas decepciona terrivelmente ao formular propostas concretas e específicas de método²².

Hoje em dia, setores da História da Arte procuram dinamizar-se, metodologicamente, através da perspectiva semiótica — de que trataremos adiante — e de uma aproximação com a teoria do inconsciente. Desde as próprias tentativas de Freud neste

sentido, há uma ambigüidade persistente quanto a este último ponto: busca-se explicar psicanaliticamente a gênese da obra de arte, ou sentido (e o efeito) das próprias obras?²³ Outro problema, que aliás é o de toda História de base psicológica até agora, consiste no caráter indireto da explicação e da comprovação psico-histórica²⁴.

3.2 A iconologia de Erwin Panofsky (1892-1968)

No âmbito da História da Arte, o especialista mais influente foi talvez, em nosso século, Erwin Panofsky, que concebeu o projeto de uma disciplina — a iconologia — cuja finalidade seria atingir o sentido objetivo imanente das obras de arte.

Sob forte influência da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, sua teoria parte da definição do espaço pictórico, não como forma *a priori* da percepção, nem como convenção arbitrária, mas sim, como espaço de representação articulado de modo específico, o qual expressa na sua totalidade as formas simbólicas de uma sociedade.

Partindo da crítica do formalismo, do psicologismo e do empirismo antiteorizante, a iconologia de Panofsky tem a pretensão de ultrapassar a superfície fenomênica da

obra para atingir as estruturas ocultas do sentido, percebendo, assim, as ligações profundas da arte com a cultura e com a ideologia sociais. Este projeto ambicioso foi muito limitado por duas circunstâncias. Em primeiro lugar, pela crença em que a verificação da interpretação que se propusesse das artes plásticas deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos de época, o que no fim das contas prejudicava o projeto de uma iconologia como disciplina voltada para as estruturas específicas das imagens (como uma teoria do significante icônico). Em segundo lugar, porque os trabalhos de Panofsky ativeram-se a uma única tradição artística — a do Ocidente cristão — o que impediu um aprofundamento e uma universalização dos seus métodos de leitura e interpretação. Seus discípulos não resolveram tais problemas, antes os agravaram.

É preciso reconhecer, mesmo assim, os aspectos positivos desta tentativa de tratamento coerente e teorizado dos objetos produzidos pelas artes visuais²⁵.

3.3 A perspectiva semiótica aplicada à iconografia

Não é nosso objetivo, aqui, desenvolver por si mesmo o tema da Semiótica vista como disciplina e suas relações gerais com a História²⁶.

18. Cf. Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 135-138.
19. Ver, por exemplo: Gilberto Velho (org.), *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1966; Gilberto Velho (org.), *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
20. Pierre Francastel, "Problemas da sociologia da arte", in Gilberto Velho (org.), *Sociologia da arte, II*, em especial pp.35-41.
21. Cf. por exemplo: George Plekhanov, *A arte e a vida social*, Trad. (do espanhol) por Eduardo Sucupira Filho, São Paulo, Brasiliense, 1964; Ernst Fischer, *A necessidade da arte*. Uma interpretação marxista, Trad. de Leandro Konder, Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
22. Nicos Hadjiniolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, Trad. de A. Garzón, México, Siglo XXI, 1974.
23. Ver Henri Zerner, "L'art", in J. Le Goff e P. Nora (org.), *Faire de l'histoire*. II. Nouvelles approches, cit., pp. 183-202.
24. Saul Friedländer, *Histoire et psychanalyse*. Essai sur les possibilités et les limites de la psychohistoire, Paris, Seuil, 1975, p.209.
25. Ver: Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*. Paris, Gallimard, 1967; Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
26. Ciro Flamarion Cardoso, *Ensaio racionalistas*, Rio de Janeiro, Campus, 1988, pp. 61-92.

A ampliação da perspectiva semiótica à iconografia e, mais globalmente, ao mundo das formas, desenvolveu-se sobretudo devido ao fato de permitir uma conceptualização mais precisa dos objetos analisados, mediante a percepção, neles, de unidades significativas (*sememas*), nas quais se apóia a análise²⁷.



Uma primeira modalidade de aplicação baseou-se na Semiótica derivada de Ferdinand de Saussure, conhecida como *Semiologia*. Exemplos desta tendência são os trabalhos de Roland Barthes (seus estudos da moda, da retórica da imagem e da mensagem fotográfica)²⁸ e de semiotistas soviéticos, na área das artes plásticas e do cinema²⁹.

A Semiótica saussureana, ao ser estendida a objetos não-lingüísticos, apresenta, porém, um sério problema de fundo, que é bem percebido por T. Todorov:

“De certo modo, a Semiótica está esmagada pela Lingüística. (...) ... *parte-se da linguagem* para estudar os outros sistemas de signos, mas correndo o risco de impor o modelo lingüístico a fenômenos diferentes, reduzindo assim a atividade semiótica

a um ato de denominação (ou de redenominação). (...)”

Toda Semiologia construída a partir da linguagem (e por enquanto é a única que conhecemos) deve renunciar ao estudo do problema central de todo sistema semiótico, que é o da significação. Ocupar-se-á tão somente com a significação lingüística, pela qual substituirá sub-repticiamente seu verdadeiro objeto. Os obstáculos com que tropeça a Semiótica não existem no nível do objeto (que existe sem dúvida), mas no nível do seu discurso, que vicia com o verbal os resultados de suas indagações³⁰.”

No interior desta mesma tradição derivada de Saussure houve, sem dúvida, tentativas bastante sérias — por exemplo no domínio dos estudos semióticos da arquitetura e do cinema — no sentido de uma *modelização semiótica não-lingüística* das imagens no espaço³¹.

O projeto de construir uma semiótica específica dos objetos icônicos tem-se baseado mais, entretanto, numa outra vertente fundadora da disciplina: a que parte de Charles Peirce³². Com efeito, é mais adequada a tal objetivo, e pode-se considerar que já existem fundamentos concretos que apóiem uma abordagem semiótica peirceana daqueles objetos³³. Sua aplicação em História desenvolveu-se muito pouco, porém, até agora.

Uma questão interessante é a que se liga à transcodificação, ou seja, ao transporte de dado objeto de um código a outro. Um artigo recente mostra bem como uma obra literária — no caso, *O nome da rosa*, de Umberto Eco — ao ser transposta para linguagem cinematográfica, sofre obrigatoriamente modificações que, pelo menos em parte, dependem da lógica dessa linguagem³⁴.

4. Conclusão

O historiador interessado em trabalhar com fontes iconográficas — seja que as encare como testemunhos de outros aspectos do social, seja como objeto específico de estudos históricos — pode contar, hoje, com uma gama bastante variada de enfoques e métodos disponíveis. A escolha entre eles dependerá, como é natural, do tema a pesquisar, das hipóteses de trabalho formuladas e da natureza e características do *corpus* de documentos iconográficos que se escolheu.

Como também se notou em outros casos — o da História Oral é um bom exemplo³⁵ — a crítica dos testemunhos não-escritos não difere, na sua essência, da crítica histórica tradicional. É óbvio que as fontes iconográficas devem ser confrontadas com o resto da documentação de todos os tipos a que se puder ter acesso, mas esta também é uma regra geral, aplicável a quaisquer fontes.

Uma observação que deve ser feita quanto ao uso da iconografia como fonte por historiadores é que tal uso tem estado quase sempre vinculado a estudos das mentalidades, das ideologias, do imaginário. Isto, todavia, nada tem de *necessário*. Feitas as críticas externa e interna dos documentos iconográficos, é perfeitamente possível e útil (como vimos com o exemplo de Rostovtzeff) empregar fontes assim também em análises econômico-sociais de tipo histórico.

Cabe formular o desejo de que, no Brasil, o interesse indubitável que, nestes últimos anos, se tem manifestado pela iconografia como documentação histórica e parte integrante da memória nacional, leve à multiplicação de estudos aplicados a fontes iconográficas e estimule, neste setor de pesquisas, o desenvolvimento metodológico — bem como a descoberta, proteção e restauração de acervos iconográficos ameaçados de deteriorização ou destruição.

-
27. Ver: Umberto Eco, in "Para uma análise semântica dos signos arquitetônicos". *As formas do conteúdo*, Trad. de Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva/Edusp, pp. 135-154.
28. Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967; Roland Barthes, "El mensaje fotográfico" e "Retórica de la imagen", ambos os artigos in Eliseo Verón (org.), *La semiología*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976 (4ª ed.), pp.115-140.
29. Por exemplo: B.A. Ouspenski, "Sobre a semiótica da arte", Trad. de Luzia Peltier. *Tempo Brasileiro*, nº 29, abril-junho de 1972, pp.84-88; Boris Schnaiderman (org.), *Semiótica russa*, Trad. de A. F. Bernardini, B. Schnaiderman e L. Seki. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 163-218, 255-260; Y. M. Lotman e B. A. Ouspenski (org.), *Travaux sur les systèmes de signes*, Trad. de Anne Zoukoff, Bruxelas, Editions Complexe, 1976, sobretudo pp. 158-180.
30. Tzvetan Todorov e Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Trad. E. Pezoni, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1976 (3ª ed.), pp. 210-211.
31. Cf. Emilio Garroni, *Projecto de Semiótica*, Trad. de A. J. Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1980.
32. Charles Sanders Peirce, *Semiótica e filosofia*. Trad. de O. S. da Mota e L. Hegenberg, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.
33. Consultar, por exemplo: Max Bense e Elisabeth Walther (org.), *La semiótica*, Guia alfabética. Trad. Laura Pla, Barcelona, Anagrama, 1975.
34. John Uppdike, "Filmar a la rosa", Trad. de Arturo Gómez-Lamadrid, *Nexos* (México), XI, 126, junho de 1988, pp. 16-17.
35. Cf. Jan Vansina, *Oral tradition. A study in historical methodology*, Harmondsworth, Penguin, 1973; Paul Thompson, *The voice of the past. Oral history*, Londres, Oxford University Press, 1978.