

Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte¹

Image, society and knowledge: from Cultural History to the Sociology of Art

<https://doi.org/10.34112/2317-0972a2019v37n77p113-128>

ANDERSON RICARDO TREVISAN²

RESUMO: Este artigo discute possibilidades de uso das imagens como caminho de construção do conhecimento. Para tanto, parte das primeiras discussões sistematizadas pela historiografia (Jacob Burckhardt e Johan Huizinga), passando pelos teóricos do Instituto Warburg (especialmente Panofsky e Gombrich) e finalizando com as proposições da Sociologia da Arte de Pierre Francastel. Em comum entre os autores escolhidos está a centralidade que as imagens têm enquanto caminho para o conhecimento da vida social e cultural. Como conclusão, compreende-se aqui que as imagens podem se revelar como excelentes fontes para o saber, desde que saibamos mobilizá-las a partir de métodos adequados.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem e conhecimento; História Cultural; Sociologia da Arte; Pierre Francastel; imagem e educação.

ABSTRACT: This article discusses possibilities of using images as a way of knowledge construction. To this aim, part of the first discussions systematized by historiography (Jacob Burckhardt and Johan Huizinga), passing by the theorists of the Warburg Institute (especially Panofsky and

1. Este texto foi desenvolvido a partir de uma apresentação oral realizada no 41º Encontro Nacional da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), no Fórum FR 3 - Questões de Método: problemas e desafios do trabalho com imagem nas Ciências Sociais, em 2017. Agradeço à FAPESP pelo apoio recebido.
2. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, SP, Brasil.

Gombrich) and ending with the propositions of Pierre Francastel's Sociology of Art. In common among the chosen authors is the centrality that images have as a path to the knowledge of social and cultural life. In conclusion, it is understood here that images can prove to be excellent sources of knowledge, as long as we know how to mobilize them by appropriate methods.

KEYWORDS: Image and knowledge; Cultural History; Sociology of Art; Pierre Francastel; image and education.

É pelos olhos que se prendem os homens, pois assim também se adormece mais facilmente a sua desconfiança.

(FRANCASTEL, 1993, p. 29)

A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos.

(BERGER, 1999, p. 10)

Será possível conhecer uma sociedade lendo as imagens que ela cria? Ou antes, só é possível conhecer algo sobre as imagens conhecendo-se a sociedade na qual elas são criadas? Se há uma certeza sobre essas questões é que pouco nos valem da produção visual das sociedades para refletirmos sobre a vida e sobre as próprias imagens. Ao se estudar as relações entre sociedade e a sua arte é possível trilhar caminhos variados, que vão desde a análise da linguagem dos seus objetos até a sua recepção ou circulação. Há, nesses termos, quem ignore completamente a relação entre a arte e o meio social, aqueles que não conseguem pensar a arte a não ser como um produto, um reflexo imediato das relações sociais, mas há também quem busque nas obras o caminho para sua própria interpretação, buscando suas significações a partir da análise e interpretação desses objetos como imagens (MENEZES, 1997, p. 16). Este artigo irá discutir as relações, ainda carentes de reflexões, entre sociedade e imagem, e as possibilidades de construção de conhecimento que tais relações podem sugerir.

Gilberto Velho, falando especificamente sobre a Sociologia da Arte, alertava, nos anos de 1960, que para discutirmos suas possibilidades é preciso partir de uma posição aberta e livre de dogmatismos (1967, p. 9). Isso significar levar em considerações as diversas tradições que permitem a construção de um saber ou campo teórico. Como sabemos, se a própria Sociologia é constituída por diversos paradigmas, não seria diferente com suas abordagens no universo das artes. E para tanto, é importante perceber que a tradição do uso das imagens como evidência histórica é antiga e fundamental para se compreender o uso que se pode fazer dos objetos visuais na construção de um saber. Nesse sentido, discutirei aqui algumas possibilidades analíticas da abordagem

da imagem enquanto caminho de compreensão das sociedades, ou seja, a relação entre imagem e conhecimento, seus limites e possibilidades.

Dessa forma, o presente artigo apresenta uma discussão esquemática em duas partes:

- a. A centralidade que a imagem ganha nas pesquisas históricas a partir dos anos 20 do século passado, no Instituto Warburg e
- b. Como uma Sociologia da Arte, propriamente dita, iria se desenvolver na França, em meados dos anos 50 do mesmo século, com a obra de Pierre Francastel.

IMAGEM E SIGNIFICADO(S): O USO DAS IMAGENS COMO EVIDÊNCIA HISTÓRICA

Pierre Francastel, em *A realidade figurativa*, publicado em 1965, já apontava o pouco rigor com que sociólogos ou historiadores lidavam com o que ele chama de documentos figurativos (FRANCASTEL, 1993, p. 1). Peter Burke, em seu livro *Testemunha ocular*, de 2001, parte dessa mesma questão, quando afirma que o uso das imagens como “evidência histórica” se configura como um grande problema quando o mais comum são os pesquisadores tratarem as imagens como meras ilustrações que não merecem maiores comentários, ou, quando o fazem, elas acabam sendo utilizadas para confirmar conclusões a que havia se chegado por outros caminhos, sem que novas questões sejam colocadas (BURKE, 2017, p. 18).

A Sociologia, como veremos, demorou a levar em conta, sistematicamente, o uso das imagens como material de pesquisa.³ A história cultural é quem daria os primeiros passos nesse sentido, em obras emblemáticas como *A cultura do Renascimento na Itália*, publicada por Jacob Burckhardt (1818-1897) em 1860 e *O outono da Idade Média*, de 1919, escrita por Johan Huizinga (1872-1945). A partir de trabalhos como esses, as imagens começaram a fazer parte de estudos mais sistematizados sobre a vida social, sendo concebidas como testemunhas do passado

3. Trata-se da obra de Pierre Francastel, que inventou a disciplina na França dos anos de 1950 (MENEZES, 2015, p. 15). No entanto, isso não significa que os sociólogos tivessem os olhos fechados para o uso das imagens em suas obras até então. Como bem observa Peter Burke, nos trabalhos de Gilberto Freyre nos anos de 1930, por exemplo, pinturas e fotografias foram usadas como evidência histórica (BURKE, 2008, p. 21). No entanto, Francastel merece o crédito por oferecer uma problemática metodológica inédita até então no mundo das artes visuais, como será exposto adiante.

e do desenvolvimento do espírito humano (BURKE, 2017, p. 20). Nesses termos, tratava-se de uma concepção de análise que considerava que toda arte⁴ seria um “retrato” de sua época (BURKE, 2008, p. 16-19).

Nessa mesma tradição, um contemporâneo de Huizinga, Aby Warburg (1866-1926), de Hamburgo, se tornaria uma das grandes referências na construção de uma “ciência da cultura” que partisse da análise e interpretação das imagens. Apesar de sua admiração por clássicos como Burckhardt, Warburg considerava sua abordagem generalizante, preferindo dar atenção aos detalhes na investigação com imagens, sendo dele a célebre frase “*Deus está no detalhe*” (BURKE, 2008, p. 21). Isso seria a base, como veremos, da construção de toda uma metodologia de análise visual, que parte de Erwin Panofsky e sua iconologia, chegando até Ernst Gombrich e a noção de *schemata*.⁵

Ainda que Warburg não tenha seguido uma carreira acadêmica, sua principal contribuição para os estudos de imagens seria ter agrupado autores que tinham em comum o “interesse pela história dos símbolos e pela tradição clássica”, como Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wind (1890-1971), Ernst Cassirer (1874-1945) e Erwin Panofsky (1900-1971) (BURKE, 2008, p. 23). Isso aconteceu inicialmente em sua biblioteca fundada em Hamburgo, posteriormente transferida para Londres por Saxl e tornada Instituto (GINZBURG, 2003, p. 42), entre as décadas de 1920-1930, por conta do nazismo.

PANOFSKY, ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

A metodologia do Instituto Warburg, descrita por Carlo Ginzburg como “a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas” (GINZBURG, 2003, p. 42), foi sintetizada por Panofsky em seu livro *Estudos de iconologia*, de 1939.⁶

4. Segundo Peter Burke, a palavra arte começou a ser usada no ocidente apenas no Renascimento, mais especificamente a partir do século XVIII, quando as imagens passam a ter uma função estética nos círculos das elites. Por essa razão, ele considera mais interessante falar em imagem ao invés de arte, já que “independente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” (BURKE, 2017, p. 28). Tendo a concordar com ele, embora a simples atribuição a uma imagem da qualidade de “arte” é algo sociologicamente relevante, pois sugere determinadas formas de percepção.
5. Para Warburg, tratava-se ao mesmo tempo de interpretar as obras de arte à luz de testemunhos históricos quanto de se valer das obras como fonte de reconstrução histórica (GINZBURG, 2003, p. 56). O valor estético da obra era o que menos interessava a Warburg (GINZBURG, 2003, p. 57).
6. PANOFSKY, 1986. O método também é apresentado em sua obra *O significado nas artes visuais*, de 1955 (PANOFSKY, 1991).

Segundo Panofsky:

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Temos, portanto, que definir a distinção entre um tema ou significado, de um lado, de forma, de outro (PANOFSKY, 1991, p. 47).

Já se percebe, nessa passagem, uma reação à leitura exclusivamente formal da obra, em detrimento do tema, que era o mais importante para os membros do Instituto Warburg (BURKE, 2017, p. 56). Panofsky estava, nesse caso, polemizando com um de seus mestres, Henrich Wölfflin, discípulo de Burkhardt, para quem “a estrutura formal de uma pintura, e não sua gênese em um meio societal particular ou personalidade artística, era de suprema importância” (HOLLY, 1985, p. 53, tradução minha).

Wölfflin realiza uma leitura estritamente estetizante da obra de arte, dando aos estilos e formas artísticas uma vida própria, sem qualquer relação com o meio social, propondo uma anulação de qualquer ligação entre a história da arte e a história da cultura (GINZBURG, 2003, p. 48), podendo, nesse sentido, ser considerado um autor positivista (HOLLY, 1985, p. 51). Dessa maneira, as transformações nos estilos de pintura, desde o Renascimento, são explicadas a partir da elaboração de pares conceituais (linear x pictórico, plano x profundidade, etc.) que explicam a arte como uma evolução natural das formas, sem relação com o mundo social (Wölfflin, 1989). Isso é interessante por nos ajudar a olhar para as obras e para as mudanças de estilo ao longo do tempo, mas decepciona por não realizar qualquer relação com a sociedade.

O método apresentado por Panofsky, que privilegia a busca dos sentidos das imagens, é constituído por uma análise em três níveis: a análise pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica. Podemos, a título de exemplificação bastante simples e esquemática, aplicar essa análise ao quadro *Coroação de d. Pedro I*, de Jean-Baptiste Debret (Figura 1).



FIGURA 1: Coroação de D. Pedro I. Óleo sobre tela; 380 x 363 cm, 1828. Palácio do Itamaraty, Brasília (Reproduzido de BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Correia do. *Debret e o Brasil: Obra completa 1816-1831*. Capivara Editora, Rio de Janeiro, 2007, p. 92).

- **1º Análise pré-iconográfica:** nesse momento, busca-se o significado “natural” através da identificação dos objetos figurados. No caso da imagem criada por Debret, identificaríamos pessoas, sejam homens ou mulheres, clérigos, alguém sentado em um trono com um cetro nas mãos. Supomos, portanto, tratar-se de uma coroação.
- **2º Análise iconográfica:** Trata-se, agora, de buscar o sentido convencional da imagem. No primeiro momento consideramos ser uma coroação; agora podemos identificar de qual coroação se trata (a de d. Pedro I).
- **3º Interpretação iconológica:** Agora é o momento de se voltar para o significado intrínseco da obra, ou seja, “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (BURKE, 2017, p. 58). No caso da obra analisada, ir além da coroação em si, mas se aprofundar no sentido da obra no tempo histórico de onde ela emerge, ou seja, na participação de Debret, como pintor da monarquia portuguesa no Brasil entre 1816 e 1831, em seu papel na construção de uma imagem para o império, na tradição acadêmica que trouxe e que pode ser notada na obra (referência à obra *Sagração*

de Napoleão, de Jacques-Louis David (Figura 2) etc.).⁷ O terceiro momento, a iconologia, seria penetrar na última camada do sentido essencial da imagem.⁸



FIGURA 2: Jacques-Louis David. A sagração (*Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris*). Óleo sobre tela; 621 x 979 cm, 1807. Louvre, Paris. (Fonte: <https://pixabay.com/pt/photos/napoleão-coroação-rei-imperator-63151/>)

Segundo Ginzburg, Panofsky demonstra em seu método, de maneira convincente, que em cada um desses níveis a descrição pressupõe uma interpretação, tanto dos dados de conteúdo quanto dos dados formais. Assim, não existiria, como pretende Wölfflin, uma descrição puramente formal da obra de arte (GINZBURG, 2003, p. 65).

Essa interpretação iconológica deveria ter como princípio a inserção da imagem na cultura de onde ela surge: “Panofsky insistia na ideia de que imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura” (BURKE, 2017, p. 59). Isso fica evidente quando pensamos na imagem da

7. Análise essa imagem de Debret em TREVISAN, 2009.

8. PANOFSKY, *A perspectiva*, citado por Ginzburg, 2003, p. 66. O livro em que Panofsky aplicou seu método especialmente foi *Arquitetura gótica e escolástica* (1951), no qual faz homologia entre o sistema econômico medieval e a arquitetura (BURKE, 2017, p. 58).

coroação de d. Pedro I, de Debret – na análise é fundamental conhecer a tradição onde a cena criada se insere e algo do contexto histórico, a fim que se possa identificar tratar-se do monarca. Do contrário, pode-se incorrer em especulações diversas. Nesse caso, trata-se mais de compreender a obra a partir da sociedade do que o contrário.

Um dos herdeiros do Instituto Warburg, Ernst Gombrich (1909-2001), embora mais jovem que os demais e compartilhando alguns pressupostos destes, propôs algumas questões nesse sentido e ofereceu um caminho alternativo de análise visual, que fugia desse historicismo mas que, por outro lado, não se pautava em “elucubrações abstratas ou vagas [mas] em análises acuradíssimas e pormenorizadas” (GINZBURG, 2003, p. 71-72).

GOMBRICH E OS ESQUEMAS DE REPRESENTAÇÃO

Para Gombrich, a abordagem do Instituto Warburg era muito especulativa, sobretudo por apostar na ideia de “espírito de época”. De alguma forma, isso acabava, segundo o autor, por associar muito diretamente as obras e o contexto histórico, fazendo delas não mais do que reflexos do meio social. Tratava-se, por assim dizer, de escapar das fisionomias ou expressões fisionômicas, formas arbitrárias de interpretação baseadas na simples experiência, preconceitos ou estereótipos (GOMBRICH, 1999, p. 48), “primeiras impressões” que não permitem afirmar que acontece uma comunicação entre o artista e seu espectador através da obra visual. Ao recorrermos à metáfora para explicar o que sentimos ao observar uma obra (nuvens calmas, céu tranquilo etc.), estamos apenas tendo certas reações em relação às imagens, mas isso não é necessariamente, segundo Gombrich, um entendimento da obra. No outro polo, o artista não está realizando uma comunicação com seu público apenas por transformar suas emoções em imagens, esperando que, ao recebê-las, esse público irá simplesmente tirar delas a mesma emoção (GOMBRICH, 1999, p. 49).

Além disso, os artistas não começam seu trabalho do zero e precisam de referentes para a sua criação. No entanto, esse referente não é necessariamente o mundo visível ou a realidade, mas também, e sobretudo, a tradição visual que o precede. O artista precisa dominar um determinado vocabulário visual para ser compreendido (o que Gombrich chama de “vocabulário da semelhança”). Por isso ele trabalha com a noção de *schemata*, que seriam fórmulas culturais perceptivas que permitem a criação e a percepção das obras visuais.

Peter Burke, comentando o conceito de *schemata*, lembra-nos que “[o]s psicólogos afirmam que é impossível perceber ou lembrar de qualquer coisa sem esquemas” (BURKE, 2017, p. 22). Todos lemos o mundo por esquemas, baseados na nossa percepção das coisas, e isso é culturalmente construído. “Gombrich demonstra que o artista não pode copiar a realidade *assim como ela é ou como a vê*” (GINZBURG, 2003, p. 83, grifos do autor). Quando um pintor cria algo, mesmo uma paisagem que observa in loco, ele irá realizar essa paisagem a partir de esquemas de representação conhecidos, por ele e por seu público. Diz Gombrich que “é arriscado confundir o modo como a figura é desenhada com o modo como ela é vista” (GOMBRICH, 1996, p.98, tradução minha)⁹. Ou seja,

[...] a representação da realidade seria impossível sem a intervenção de um ‘esquema’ – um esquema provisório, talvez muito rudimentar ou até casual, sucessivamente modificado através do processo, bastante conhecido pelos psicólogos, de *trial and error*” (GINZBURG, 2003, p. 84).

Gombrich rejeitava as generalizações fáceis e criticava a relação imediata entre a arte e a história (indicando, assim, certa concepção anti-historicista). Segundo Ginzburg:

Tal polêmica sem dúvida é muito justa, ao defender o exame de cada obra de arte, sem se contentar com ‘explicações’ muito fáceis e genéricas, que na verdade não explicam nada; mas oculta em si o risco de jogar fora a criança com a água do banho, de excluir ou pelo menos afrouxar, nessa recusa do pior historicismo, o vínculo entre fenômenos artísticos e a história. (GINZBURG, 2003, p. 75).

Gombrich se recusava, portanto, a pensar as obras de arte como seus antecessores do Instituto Warburg, no sentido de testemunhos figurativos do passado, de um vínculo direto entre a arte e os valores sociais, sem os quais a arte não poderia ser compreendida. No entanto, embora não indicasse o caminho de forma muito direta, percebia a importância de uma abordagem mais pautada nas Ciências Sociais:

[...] é claro que o artista cria sua elite, e a elite cria seus artistas. [...] Ao colocar novas perguntas sobre o vínculo entre a forma e a função da arte, talvez possamos suscitar

9. “[...] it is dangerous to confuse the way a figure is draw with the way it is seen”.

novos contatos com a sociologia e a antropologia. Mas isso, em larga medida, pertence ao futuro (GOMBRICH, 1999, p. 92).

Esse “em larga medida, pertence ao futuro” supõe uma referência aos estudos de Arnold Hauser, no livro *História social da literatura e da arte*. Em sua resenha sobre essa obra, Gombrich (1999) elabora inúmeras críticas ao método materialista utilizado pelo historiador alemão, dizendo que a ideia geral passada pelo livro é de que

[...] todas as atividades humanas estão estreitamente ligadas umas às outras e aos fatos econômicos, [e] a questão de saber qual testemunha invocar para escrever a história deve ser deixada à preferência momentânea do historiador (p. 87).

Para Gombrich (1999, p. 90), ao tentar fazer uma história social da arte nos moldes de uma dialética hegeliana (que se baseia na ideia de contradição, na qual, por exemplo, um estilo pode ser clássico e anticlássico ao mesmo tempo), o que Hauser faz

[...] não é tanto a história da arte ou dos artistas quanto a história social do mundo ocidental, da forma como a vê refletida nas múltiplas tendências e modos de expressão artística – visual, literária ou cinematográfica. Para seu propósito, os fatos só lhe interessam na medida em que dão suporte à sua interpretação (GOMBRICH, 1999, p. 86).

Ao longo de sua resenha, Gombrich salienta alguns momentos em que o livro de Hauser tem seu mérito, como ao tratar da arte do século XX e mostrar que “confia em suas próprias reações e simpatias” (GOMBRICH, 1999, p. 94). De maneira geral, a crítica aguda feita por Gombrich é pertinente, sendo compartilhada por autores como Pierre Francastel (1967, p. 13), que atribui à obra de Hauser uma “fraqueza que excede a imaginação”, Nikolaus Pevsner (2005, p. 59), que diz que o referido livro não realiza uma verdadeira história social da arte e Peter Burke (2004, p. 226), para quem o autor toma a arte como “reflexo de toda uma sociedade”. Esse tipo de abordagem

[...] tende a encarar as obras de arte visuais como entidades genéricas, parte de algo maior que as definiriam como tal e do qual seriam parte dependente. As obras são tomadas como conjuntos, como movimentos ou mesmo estilos artísticos, que tendem a ressaltar suas características comuns, às vezes mais diretamente ligadas aos próprios movimentos do que à produção artística em si (MENEZES, 1997, p. 16).

Porém, a recusa ao historicismo pode trazer uma questão importante: como explicar, por exemplo, as mudanças nos estilos¹⁰, sem se pensar nisso como uma necessidade social e sem dar à arte uma autonomia aos moldes de Wölfflin?

Apenas analisar a arte do ponto de vista da cultura é que permite pensar essa relação. Talvez na Sociologia da Arte de Francastel possamos encontrar alguma saída para esse dilema.

A SOCIOLOGIA DA ARTE DE PIERRE FRANCASTEL

Em meados dos anos 50 na França, Pierre Francastel, a partir do que ele chama de uma Sociologia Histórica Comparativa, iria traçar caminhos interessantes para a Sociologia da Arte. Para esse autor, somente no nível de uma análise aprofundada das obras se poderia constituir uma Sociologia da Arte (FRANCASTEL, 1970, p. 15), sendo fundamental furta-se a conceber as imagens como reflexo do mundo material ou do espírito de uma época. Segundo Nathalie Heinich, embora venha de uma tradição da história da arte¹¹, Francastel não realiza uma historiografia dos artistas e das obras e tampouco faz uma síntese geral das grandes escolas estéticas:

[...] seu objetivo era colocar em evidência em que sentido a arte pode ser reveladora – e não, como na tradição marxista, um efeito – de realidades coletivas, visões de mundo (*Weltanschauungen*) ou ‘formas simbólicas’ [...] (HEINICH, 2010, p. 23, tradução minha).¹²

Pensada dessa forma, a arte não é vista como o duplo de uma realidade dada que ela apenas confirmaria, mas sim como parte de um sistema por meio do qual a humanidade comunica sua sabedoria (FRANCASTEL, 1993, p. 5). Nesses termos, a arte informa “mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente” (FRANCASTEL, 1993, p. 17). Autor de obras como *A realidade figurativa*, publicado

10. Segundo Jorge Coli (2003, p. 25), “[a] ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte”.

11. Segundo Peter Burke, como outros que trabalham em fronteiras de disciplinas, Francastel corre o risco de ser negligenciado por ambos os lados e ser considerado um sociólogo pelos historiadores e um historiador pelos sociólogos (BURKE, 1971, p. 141).

12. “[...] su objeto era poner en evidencia en qué sentido el arte puede ser revelador – y no, como en la tradición marxista, un efecto – de realidades colectivas, visiones del mundo (*Weltanschauungen*) o ‘formas simbólicas’ [...]”.

em 1967, e *Pintura e sociedade*, de 1977, Francastel analisará as obras tanto do ponto de vista do tema (num sentido próximo à iconologia) quanto da forma (lembrando, aqui, Wölfflin¹³ e mesmo Gombrich). Segundo Peter Burke, o que diferencia Francastel de autores advindos da escola de Warburg não é tanto seu ponto de partida, mas a direção sociológica de sua abordagem, que busca realizar a relação entre o estado da técnica e do conhecimento da sociedade em um dado momento com a arte que ela realiza, sem considerar essa arte como um reflexo da realidade (BURKE, 1971, p. 143). Isso significa que, para ele, as obras de arte são uma linguagem, e como tal têm a função não apenas de expressar elementos e valores do mundo social, mas de criar valores e realidades.

Assim, uma Sociologia da Arte não deveria jamais buscar significados a partir de um suposto conhecimento prévio das estruturas sociais. Ao contrário, seria apenas no nível de uma análise profunda das obras que isso deveria ser feito (FRANCASTEL, 1970, p. 15). Com isso, seria possível realizar

[...] uma história das mentalidades a partir das grandes obras da história da arte, que se desenha graças a esta troca que converte arte não em reflexo de suas condições de produção, mas como criadora das visões de mundo que lhe são contemporâneas (HEINICH, 2010, p. 24, tradução minha).¹⁴

Portanto, a arte colabora na construção de visões de mundo, não sendo mero reflexo de uma realidade supostamente dada:

Uma obra de arte não é *jamais* o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significativa e significada. [...] a obra de arte não é o duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras (FRANCASTEL, 1993, p. 5, grifos do autor).

13. Jorge Coli aponta que “mesmo espíritos notáveis como Pierre Francastel” foram devedores de Wölfflin (COLI, 2003, p. 58-59).

14. « [...] una historia de las mentalidades a partir de las grandes obras de la historia del arte, que se dibuja gracias a este cambio que convierte el arte no en reflejo de sus condiciones de producción, sino en el creador de las visiones del mundo que son contemporáneas a él »

Nesse sentido, Francastel diferencia “imagem”, pensada como uma representação mental precisa, um elemento psicológico (FRANCASTEL, 1967, p. 23), de “objeto figurativo”, aquilo que é criado pelo artista e que é suscetível de identificação fragmentária, seja como elemento identificável do real, seja como elemento figurativo anteriormente utilizado (FRANCASTEL, 1967, p. 25)¹⁵. Cabe à sociologia, portanto, interpretar esse objetivo figurativo, transformando a imagem em um caminho para o conhecimento: “[...] a imagem é decifrável segundo as regras particulares que consagram a especificidade de um modo de apreender pouco estudado do mundo dos fatos e dos valores” (FRANCASTEL, 1967, p. 26-27).

Francastel trabalha com a noção de pensamento plástico ou visual. Trata-se de “um sistema coerente de pensamento que possui seu modo de expressão próprio” (FRANCASTEL, 1993, p. 6) e pressupõe que a obra pode ser o próprio veículo de informação sobre determinada sociedade, e somente por meio da investigação das obras em si é que se torna possível uma Sociologia da Arte. Isso significa que o que os homens dizem por meio de imagens não é substituível pelo que eles dizem por outros meios, como a literatura, por exemplo. Assim, todo artista pode ser visto como um pensador: “O artista cria e criando ele pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo, mas utiliza, para manifestar em condutas o produto de suas intuições, um outro instrumento que não os outros” (FRANCASTEL, 1993, p. 5). Esse instrumento seria o objeto figurativo, que não coincide com a imagem vista pelo artista, nem com a imagem mental que ele fez dela, e nem com o quadro terminado, que será reinterpretado sempre que for visto:

[...] os elementos do objeto figurativo não existem apenas na consciência e na memória do criador mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem definitivamente sua única realidade” (FRANCASTEL, 1993, p. 17).

Nessa relação entre artista, obra e público, cria-se valores que são socialmente compartilhados. A arte, concebida dessa forma, ao mesmo tempo que é reveladora de uma cultura por ser um produto dela, contribui para construir essa mesma cultura (HEINICH, 2010, p. 25).

15. Nesse ponto, ele se aproxima da noção de *schemata* de Gombrich, embora não o cite.

CONCLUSÃO

O presente artigo discutiu, esquematicamente, algumas tradições da análise visual, enfatizando as possibilidades de construção de conhecimento a partir da leitura de imagens. Escolhi um caminho teórico que me pareceu adequado, embora outros diversos poderiam ter sido trilhados. Como sociólogo e docente da área de formação de professores, meu interesse maior foi discutir em que medida a arte pode (ou não) ser trabalhada como meio de se conhecer a sociedade e, nesse sentido, seu caráter educativo.

No que se refere especificamente à Sociologia da Arte, concentrei-me na obra de Pierre Francastel, por perceber nela um caminho profícuo para o objetivo acima exposto, sem cair num formalismo puro (Wölfflin), nem num materialismo superficial que não vê na arte senão um reflexo das condições materiais de sua realização (Hauser).¹⁶ Trata-se, portanto, de conceber os objetos visuais ou figurativos como instrumentos de compreensão da sociedade, evidências de como cada sociedade se concebe e se constrói visualmente. No entanto, esse caminho também contém armadilhas, como aponta Peter Burke em uma das sínteses de seu livro *Testemunha ocular*: “para utilizar a evidência das imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como nos outros tipos de fonte, estar consciente de suas fragilidades” (BURKE, 2017, p. 26). Ou seja, as imagens, enquanto material de pesquisa, são tão ricas quanto traiçoeiras (MENEZES, 1996, p. 26), e por essa razão é preciso sempre estarmos atentos aos usos que delas fazemos quando buscamos a compreensão do mundo social, uma vez que “[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses dois extremos” (BURKE, 2017, p. 275).

Cabe aos interessados na incursão epistemológica no mundo das imagens o desafio e a difícil tarefa de interpretá-las – e para tanto, é essencial discutir métodos e possibilidades para essa instigante empreitada.

REFERÊNCIAS

BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

16. Para uma discussão esquemática e interessante sobre a história e os métodos da Sociologia da Arte, consultar HEINICH, 2010.

- BURKE, P. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BURKE, P. Problems of the Sociology of Art: the work of Pierre Francastel. *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie / Europäisches Archiv für Soziologie*, v. 12, n. 1, Permanent non-Revolution (1971), Cambridge University Press, p. 141-154. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23998570>>. Acesso em: 11/09/2019.
- BURKE, P. *Testemunha ocular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COLL, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRANCASTEL, P. *Études de Sociologie de L'art*. Paris: Denoël/Gonthier, 1970.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANCASTEL, P. Problemas da Sociologia da Arte. In: VELHO, Gilberto. *Sociologia da Arte, II*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1967.
- GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 41-94.
- GOMBRICH, E. H. A história social da arte. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- GOMBRICH, E. H. Truth and the stereotype. In: _____. *The essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996.
- HEINICH, N. *La Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- HOLLY, M. A. *Panofsky and the foundation of art history*. New York: Cornell University Press, 1985.
- HUIZINGA, J. *Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- MENEZES, P. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MENEZES, P. Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais. *Revista ArteUnesp São Paulo*, v. 12, 1996.
- MENEZES, P. O passado revisitado. In: TREVISAN, A. R. *A redescoberta de Debret no Brasil modernista*. São Paulo: Alameda, 2015.
- PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.
- PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- TREVISAN, A. R. A construção visual da monarquia brasileira: Análise de quatro obras de Jean-Baptiste Debret. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, p. 1, 2009.
- VELHO, G. Introdução. In: *Sociologia da Arte, II*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SOBRE O AUTOR

Anderson Ricardo Trevisan é professor do Departamento de Ciências Sociais na Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vinculado às linhas de pesquisa Educação e História Cultural e Educação e Ciências Sociais, da qual é o coordenador. Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp, 2001), e realizou o mestrado (2006) e o doutorado (2011) em Sociologia na Universidade de São Paulo (USP), com estágio doutoral na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, França, 2010-2011). Possui pós-doutorado em Sociologia (USP, 2014) e em Teoria e História Literária (Unicamp, 2016). Tem experiência em Sociologia da Arte, Sociologia do Cinema e Sociologia da Cultura, pesquisando principalmente os seguintes temas: Cinema Educativo; Educação e Cultura; Documentário e Educação; Imagem e Ciências Sociais; Pintura e Sociedade; Ciências Sociais e Educação.

E-mail: detrevis@unicamp.br.

Recebido em 01 de julho de 2019 e aprovado em 23 de setembro de 2019.