PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (org). Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural. Vitória, UFES, maio 2004.
Site: http://www.tempodecritica.com/link020122.htm (janeiro, 2006)

Uma arqueologia da história das imagens

Maria Cristina Correia Leandro Pereira - DFTA/CAR/UFES

Antes de começarmos nossa investigação, detenhamo-nos brevemente no título deste trabalho. Por "história das imagens" podemos pensar nas imagens e em sua história (a história "delas"). Mas também podemos assumir um outro sentido: seria o ramo do saber histórico que tem como objeto as imagens. O acréscimo do termo arqueologia vem, porém, esclarecer essa ambigüidade, realçando o segundo sentido como o desejado nesta comunicação, enquanto assume para si o papel do primeiro. Não se trata, portanto, de estudar as imagens em uma perspectiva histórica, mas de iniciar uma reflexão sobre a historiografia das imagens. Fazer uma arqueologia desse campo de saber, que é relativamente novo, embora a reflexão sobre as imagens venha de longa data.

"E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou" (Gn 1, 27). A preocupação com a problemática da imagem está no cerne da civilização cristã ocidental, assumindo um papel que poderíamos chamar mesmo de fundador: o próprio homem nada mais é que uma imagem[1]. Findos os primeiros séculos cristãos, essa frase do Gênesis se transformará em um dos argumentos-chave para a defesa da produção de imagens, face à proibição icônica judaica, exemplificada no segundo mandamento mosaico ("não farás para ti imagem esculpida nem figura alguma à semelhança do que há em cima no céu, nem do que há embaixo na terra, nem no que há nas águas embaixo da terra". Ex 20, 4). Saiu vitoriosa, pois, a tradição grega que tanto influenciou o nascente cristianismo[2]. Mesmo um pouco eclipsada na historiografia por causa do peso conferido à produção intelectual dos autores cristãos, não se pode deixar de levar em conta que a reflexão sobre as imagens teve seu início na Grécia, com Aristóteles.

É importante observar que a relação entre texto e imagem encontra-se, de alguma forma, no âmago de toda reflexão sobre as imagens, de Aristóteles a Horácio e aos historiadores da arte nossos contemporâneos. Tratava-se, sobretudo, de buscar uma equivalência, inserindo as imagens no modo de funcionamento das palavras (mas, em alguns casos, de criticar justamente essa posição). Como afirmava o romano, "o que a mente recebe pelos ouvidos estimula-a com menos

[1]É certo que no Novo Testamento esse papel fundador da imagem é minimizado em função da carne - da carne do Cristo: "No princípio era o Verbo (...) e o Verbo se fez carne e habitou entre nós" (Jo 1, 1; 14).
[2]Ver: Carlo GINZBURG. "Ídolos e imagens. Um trecho de Orígenes e sua sorte". In: ____. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 122-138.

força que o que se lhe apresenta pelos olhos e o que o espectador pode ver e crer para si"[3]. Esse primado da palavra é tão forte que ainda hoje é comum referir-se à "leitura de imagens" - e o título de um recente livro, que conheceu grande divulgação no Brasil (embora escrito não por um especialista, mas por um escritor e ensaísta) é justamente "Lendo imagens"[4].

Para reforçar esse poder, muitas vezes invertia-se mesmo a equação: afirmar que as imagens "dizem" melhor que as palavras, em certos casos e dependendo do tipo de espectador. Esse é um dos argumentos avançados pelo papa São Gregório Magno no ano de 600, e que será incontáveis vezes reproduzido por autores cristãos e historiadores:

> O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura fornece aos analfabetos (*idiotis*) que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos.[5]

A segunda parte da carta, que fala de outras funções - e outros poderes - das imagens, o de fazer lembrar e o de provocar uma compunção, é deixada de lado. Busca-se um terreno mais conhecido. Para os cristãos, o terreno do Verbo, das Escrituras. Para os historiadores e historiadores da arte, o terreno da palavra, seu instrumento de trabalho. E assim, a arte medieval ficou conhecida como uma Bíblia de pedra, ou uma "Bíblia dos pobres", segundo a tão repetida quanto infeliz fórmula de Émile Mâle[6].

Essa é uma das primeiras críticas feitas pela história das imagens: como afirma Pierre Francastel, um de seus nomes de referência, os mecanismos da língua e da figuração não são redutíveis uns aos outros[7]. Pouco tempo depois, Michel Foucault, que no bojo de seus estudos sobre o discurso chegava a abordar a questão das imagens, chamava a atenção para o fato de que o que vemos não reside no que dizemos:

> O discurso não é, portanto, o fundo interpretativo comum a todos os fenômenos de uma cultura. Fazer aparecer uma forma não é uma maneira desviada (mais sutil ou mais ingênua, como se queira) de dizer alguma

---

[3]HORÁCIO. *Ars poetica* vv. 180-182: "*Segnius irritant animos demissa per aurem, / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae / Ipse sibi tradit spectator*".

[4]Alberto MANGUEL. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. As epígrafes que abrem o livro são bastante reveladoras: "A pintura deve desafiar o espectador (...) e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa" [Roger de Piles, Cours de peinture par principes, 1676]; "Afinal, toda imagem é uma história de amor e ódio quando lida no ângulo correto"[Leopoldo Salas-Nicanor, Espejo de las artes, 1731]. Na mesma linha, temos o caso do pintor Nicolas Poussin, que recomendava a respeito de sua obra "Os israelitas recolhendo o maná": "leiam a história e o quadro" (apud Peter BURKE. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 44).

[5]SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Epistolae. Epistola ad Serenus*. (*Patrologia Latina* 77, col. 1128-1130).

[6]Émile MÂLE. *L'art religieux au XIIIe siècle en France*. Paris: Librairie Générale Française, 1987.

[7]Pierre FRANCASTEL. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Denoël Gonthier, 1967. É importante observar, porém, que Francastel não se refere explicitamente à história das imagens. Ele prefere falar em Sociologia da arte. Mas entendemos que sua reflexão é responsável em grande parte pelo amadurecimento da proposta desse novo campo de saber, a histórias das imagens, como veremos mais adiante.

> coisa. Naquilo que os homens fazem, tudo não é, em fim de contas, um ruído decifrável. O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever[8].

No início do século XX, Aby Warburg já havia chamado atenção para essa questão, ao mencionar, por exemplo, a "conexidade" (*Zusammengehörigkeit*[9]) entre palavra e imagem - e não a dependência entre uma e outra[10]. Essa confusão entre palavra e imagem poderia ter sido contornada caso se tivesse seguido a posição de Santo Agostinho, em vez de se resumir a de São Gregório Magno. Para o primeiro, ler um texto e contemplar uma imagem são operações diferentes[11]. E, como afirma Jean-Claude Schmitt, assim também deveria proceder o historiador: para este, a questão deveria ser menos de isolar e ler o conteúdo da imagem, que de compreender a totalidade da imagem, em sua forma e estrutura, seu funcionamento e funções[12].

Eis aí dois elementos de enorme relevância para a história das imagens: o estudo de suas funções e das relações entre estas e as formas. É importante observar que quando nos referimos a funções não estamos evocando uma concepção funcionalista, no sentido durkheimiano, como se houvera um sistema perfeito, fechado, no qual tudo ocupasse um lugar claramente definido, "funcionando" bem. Ao contrário, como sustenta Jean-Claude Bonne, há que se repensar a idéia de sistema para a história das imagens: existe nela algo que releva do sistemático, mas não extamente um sistema; existem "redes temáticas e mesmo redes de redes (rizomas) que as obras tecem entre elas, mas certamente não uma rede de redes que possa ser costurada de uma ponta a outra"[13]. Assim, as funções - aquilo para que servem as imagens - podem ser múltiplas, contraditórias, ambíguas e polivalentes. Jérôme Baschet fala mesmo em "modos de funcionamento", a fim de evitar todo equívoco, toda tentação de se estudar as funções isoladamente, como muitos historiadores da arte têm feito ultimamente, ao tentarem se afastar da

---

[8]Michel FOUCAULT. "As palavras e as imagens". in: ____. *Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 78-81, p. 79-80 (publicado originalmente em: *Le nouvel observateur* 154, 25 de outubro de 1967, p. 49-50).

[9]Tradução como "conexidade" proposta por Georges DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998, p. 181.

[10]Aby WARBURG. "Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares". In: José BURUCÚA (org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-57, p. 21.

[11]AGOSTINHO. *In Johannis Evangelium tractatus* XIV, 2. (*Patrologia Latina* 5, col. 159). Ver, a esse respeito: Jean-Claude SCHMITT. "Écriture et image". In: ____. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002, p. 97-133, p. 97-108.

[12]Jean-Claude SCHMITT. "L'historien et les images". In: ____. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Op. cit., p. 37.

[13]Jean-Claude BONNE. "À la recherche des images médiévales". *Annales ESC* 46/2, 1991, p. 353-374, p. 371-372. Ver também, a esse respeito: Georges DIDI-HUBERMAN. "Imitation, représentation, fonction: remarques sur un mythe épistémologique". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 59-86.

tradição vasariana[14]. E nisso deve-se levar em conta também a produção e a recepção da imagem, com todas as relações dialéticas, abertas, ampliadas e problematizadas entre elas.

A outra parte da proposição de Schmitt vai ao encontro de idéias já avançadas por Aby Warburg e Francastel: que não se pode separar o estudo das funções de uma imagem da análise de sua estrutura; que forma e função são duas instâncias relacionadas[15]. Vemos isso demonstrado magistralmente na obra de J. C. Bonne, sobretudo através do conceito de sintaxe por ele empregado: "qualificamos aqui de sintáxica a análise das propriedades plásticas e cromáticas enquanto elas constituem estruturas significantes e não apenas formais ou representacionais"[16]. Podemos citar, por exemplo, sua análise das espirais que formam o corpo do Cristo na crucificação de Athlone, uma placa de bronze irlandesa datada provavelmente do século VIII [FIG. 1]. Mais que simplesmente mostrar uma influência céltica em uma imagem cristã, tratava-se de demonstrar de forma ornamental e figurativa a encarnação, de prová-la celticamente, ao conferir ao Cristo um corpo "glorioso"[17].

Desse modo escapa-se a uma história da arte formalista, seguidora de Wölfflin, preocupada com estilos e sua evolução. Uma história da arte filha do século XIX e de suas preocupações classificantes, e herdeira de Vasari. E que mesmo Erwin Panofsky, seu "reformador", como o chama Georges Didi-Huberman, não conseguiu reformar inteiramente.

Uma das principais características da história da arte - mesmo panofskiniana - é a expectativa - ou a ilusão - de que tudo, na obra, se encaixa bem. E se não o faz, é porque algum segredo, algum mistério está ainda por ser descoberto. É o caso dos capitéis do claustro românico de Moissac: se o conjunto das 76 esculturas aparentemente não faz sentido, não obedece a uma lógica única, é porque alguma chave está faltando [FIG. 2]. Não se concebe a possibilidade de que outras lógicas (que não uma única e linear) tenham presidido a produção e a ordenação daquelas imagens[18].

---

[14]Jérôme BASCHET. "Introduction". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Op. cit., p. 7-26, p. 24. Podemos citar o caso de Jean Wirth: "o 'mau' uso das imagens não impede que haja um 'bom' uso, que a obra tenha sido concebida para desempenhar uma função precisa e para transmitir uma mensagem unívoca". Jean WIRTH. Introduction. In: DUNAUD, F et SPIESER, J. M. (ed). *L'image et la production du sacré*. Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988. Paris: Klincksieck, 1991, p. 7-23, p. 9.

[15]Pierre FRANCASTEL. *La figure et le lieu*. Op. cit., p. 195.

[16]Jean-Claude BONNE. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984, p. 18: "On qualifie ici de syntaxique l'analyse des propriétés plastiques et chromatiques en tant qu'elles constituent des structures signifiantes et pas seulement formelles ou représentationnelles".

[17]Jean-Claude BONNE. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Op. cit., p. 207-249, p. 229-231.

[18]Ver, a esse respeito, nossa tese de Doutoramento: Maria Cristina C. L. PEREIRA. *Penser en images. Les sculptures du cloître de Moissac*. EHESS, Paris, 2001.

Por trás disso está a idéia vasariana de que o que significa bem, deve assemelhar-se claramente[19]. Afinal, tanto para ele, quanto para artistas como Leonardo da Vinci, produzir obras de arte é uma operação do intelecto, e nessa operação o mais importante é o *disegno*, a idéia que preside sua formação. Essa forma de pensar inspirou grande número dos autores que lhe sucederam, a exemplo de Ripa. Em sua enciclopédia de "Iconologia", de 1593, ele fornece definições claras de cada elemento utilizado pelos artistas, de um ponto de vista alegórico[20]. O interessante é que Panofsky segue essa trilha, como já o demonstra a escolha do nome de seu método, iconológico. É muito conhecido um estudo de caso seu, sobre um quadro do veneziano Francesco Maffei que apresenta uma mulher com uma espada na mão direita e uma bandeja com a cabeça degolada de um homem na esquerda: ou seja, uma mistura entre as iconografias de Judite e Salomé [FIG. 3]. Panofsky se apressa em buscar e demonstrar a identificação "correta": tratar-se-ia de Judite, entre outros fatores, por ser mais fácil substituir-se o saco com a cabeça por uma bandeja, que insinuar-se o motivo da espada, atributo honorífico, próprio de muitos santos, em uma imagem de Salomé, uma pecadora[21]. Panofsky não leva nem mesmo em consideração a hipótese de que o artista tenha desejado criar uma imagem ambivalente, uma Salomé-Judite. Afinal, não necessariamente tem-se que tomar partido por uma delas. A imagem não deixa de "significar bem" por não "representar bem". Como afirma Didi-Huberman, as imagens sabem bem significar e mal imitar (como o manto no colo da Virgem da Anunciação de Leonardo, que se assemelha a um livro aberto [FIG. 4]), e da mesma forma, bem imitar e mal significar (como a lua de Lodovico Cardi, o Cigoli, em um quadro de 1612 da igreja de Santa Maria Maior, em Roma, muito realista com suas crateras, baseada nas observações telescópicas de Galileu, mas ineficaz para representar a pureza imaculada de Maria[22] [FIG. 5]).

Podemos falar aqui em um sintoma, para usar um termo de Didi-Huberman emprestado de Freud. Ou seja, um símbolo que se tornou incompreensível, graças ao trabalho da fantasia, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico e acumulando sentidos[23]. Assim, pois, como nos lembra Hubert Damisch, o historiador - das imagens, acrescentaríamos - deve levar em conta os desvios, as contradições que as obras trazem, sem diminuí-los nem resolvê-los, mas integrando-os em sua ordem e dimensão próprias[24].

---

[19]VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Paris: Berger-Levrault, 1984, 11v.

[20]RIPA, Cesare. *Iconologia*. Torino: Fogola: 1986, 2v.

[21]Erwin PANOFSKY. "Introdução". In: ____. *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 19-40, p. 25-27.

[22]Georges DIDI-HUBERMAN. "Imitation, représentation, fonction: remarques sur un mythe épistémologique". Art. cit., p. 82-83.

[23]Georges DIDI-HUBERMAN. 'Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm". *Art History* 24/5, 2001, p. 621-645, p. 634-640; Id. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 201-218.

[24]Hubert DAMISCH. "História da Arte". In: LE GOFF, Jacques (dir.). *A Nova História*. Coimbra: Almedina, 1990, p. 68-77, p. 77.

Ainda com Didi-Huberman, podemos pensar a história das imagens como uma história de unidades rompidas, de restos acomodados, de rizomas, de significações transformadas, de associações paradoxais e de anacronismos secretamente agenciados[25]. As imagens não respondem simplesmente às demandas sociais, elas as transformam. Como bem definiu J. C. Schmitt, as imagens não são apenas "obras de arte" - embora haja arte nelas. E muito menos a ilustração de um texto. Elas são uma das maneiras pelas quais uma sociedade se re-presenta o mundo, ou seja, torna-o novamente presente, para pensá-lo e agir sobre ele[26].

O segredo reside, pois, na dialética. Como Walter Benjamin havia afirmado: a imagem é a dialética em suspensão[27]. E sendo dialética, ela é crítica: ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la e a constituir esse olhar. É somente dessa maneira que se poderia falar em "ler" uma imagem, segundo Didi-Huberman: no sentido benjaminiano e também freudiano. Ler não no sentido de decifrar, mas de retrabalhar a imagem na escrita, que é ela mesma imagética, portadora e produtora de imagens[28].

Subjacente a este postulado encontramos uma outra idéia que foi bastante explorada por Pierre Francastel: o de que as imagens pensam. Ou, segundo suas palavras, de que existe um "pensamento figurativo"[29]. As imagens possuem suas lógicas. Elas não funcionam segundo a mesma lógica do discurso, mas elas podem jogar com estas últimas. Elas as trabalham.

A partir, de certa forma, dessa idéia de Francastel, Louis Marin aprofunda a reflexão sobre a imagem enquanto autora. Ela é portadora, entre outros poderes, do de tornar presente o ausente. E mais ainda, ela o intensifica: é como se o ausente estivesse presente. A imagem, pois, tem o poder de legitimar[30]. Ele vai um pouco mais além - no sentido da metapsicologia - que o trabalho pioneiro de David Freedberg, que se preocupa sobretudo com os efeitos desses poderes. Ou suas respostas, como indica o subtítulo do livro deste autor americano[31]. Se Marin envereda pelo caminho dos estudos literários, David Freedberg se apóia na antropologia para estudar os poderes das imagens, empregando amplamente o método comparativo.

Nesse sentido, Freedberg nos remete a um outro estudioso contemporâneo, Hans Belting, que prefere mesmo utilizar o termo "antropologia das imagens"[32] do que história das imagens. Segundo ele, é através da antropologia que se pode aproximar melhor da interação existente entre imagens mentais e imagens físicas, além de sublinhar a separação destas das obras de arte.

---

[25]Georges DIDI-HUBERMAN. "Imitation, représentation, fonction: remarques sur un mythe épistémologique". Art. cit., p. 84-85.
[26]Jean-Claude SCHMITT. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Op. cit.
[27]Walter BENJAMIN. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989, p. 480.
[28]Georges DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Op. cit., p. 181.
[29]Pierre FRANCASTEL. *La figure et le lieu.* Op. cit.
[30]Louis MARIN. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Seuil, 1993.
[31]David FREEDBERG. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
[32]Hans BELTING. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004 (no prelo).

Preferimos, no entanto, ressaltar as relações entre os estudos sobre as imagens dos pressupostos de uma história cultural. Uma história cultural considerada de maneira bastante ampla, herdeira da "kulturwissenschaftliche Bildgeschichte", a "história das imagens do ponto de vista sócio-cultural", de Warburg, da Nova História da Escola dos Annales, e de Foucault, consciente dos aspectos sociais, políticos, ideológicos, culturais de seus objetos. Mas sem confundir essa busca por uma "história cultural total" com a ilusão que muitas vezes acomete os historiadores da arte: de que se pode alcançar a totalidade do conhecimento sobre a imagem[33], sobre este elemento que é objeto e representação ao mesmo tempo.

[33]Ver, a respeito dessa crítica: Georges DIDI-HUBERMAN. *Devant l'image*. Op. cit., p. 20-64.

FIGURAS

FIGURA 1- CRUCIFICAÇÃO DE ATHLONE - BRONZE DOURADO - IRLANDA - SÉC. VIII ?

FIGURA 2 - CLAUSTRO DE MOISSAC - GALERIAS NORTE E LESTE

FIGURA 3 - FRANCISCO MAFFEI - JUDITH-SALOMÉ - SÉC. XVII

FIGURA 4 - LEONARDO DA VINCI - ANUNCIAÇÃO - c. 1472-1475 - GAL. UFFIZZI

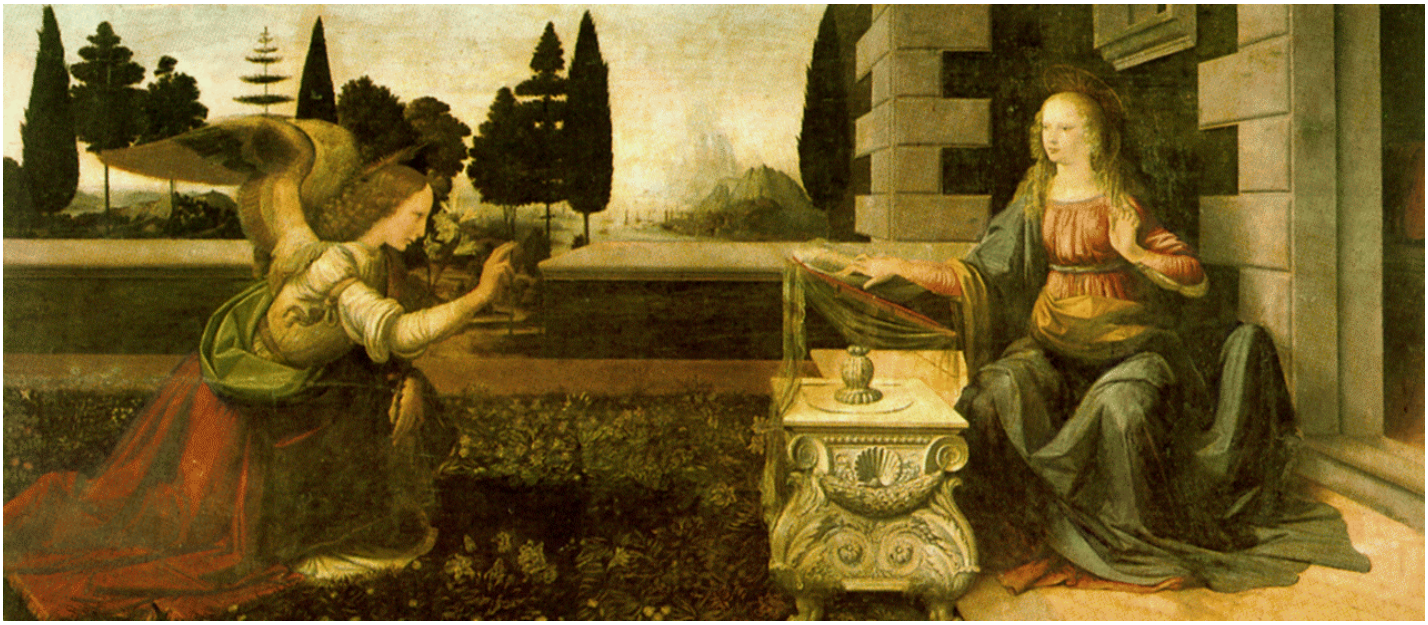

FIGURA 5 - LODOVICO CARDI (CIGOLI) - 1612 - SANTA MARIA MAIOR - ROMA