

OLHAR PARA AS IMAGENS COMO ARQUIVOS DE HISTÓRIAS

LOOKING AT THE IMAGES AS ARCHIVES OF HISTORIES

Maria Bernardete Ramos Flores

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Correspondência:

Universidade Federal de Santa Catarina / Departamento de História

R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n, Trindade

Florianópolis – Santa Catarina – Brasil. CEP: 88040-900

E-mail: mbernaramos@gmail.com

Resumo

O artigo contempla reflexões metodológicas que resultam de algumas experiências de pesquisa. Trata de pensar sobre a imagem visual na sua latência antropológica e na sua potência como arquivo da história. A justaposição de imagens pode abrir para um conhecimento novo, fora da cronologia linear do historicismo. Uma concepção de história que tem a ver com as sobrevivências de certas formas expressivas da cultura humana. A imagem é carregada de tempos diversos, de memórias e tradições.

Palavras-chave: Imagem; montagem; arquivo.

Abstract

The article considers methodological reflections that result from some research experiences. It tries to think about the visual image in the anthropological latency and its power as a history archive. The juxtaposition of images can open to new knowledge, outside the linear chronology of historicism. A history conception, whose concern is with the survival of certain expressive forms of human culture. The image is loaded several times, memories and traditions.

Keywords: Image; assemblage; archive.

Quando assisti *A Festa de Babette*, por ocasião de seu lançamento, em 1987, fiquei por dias me perguntando: como escrever história das vidas silenciosas? O filme dinamarquês, dirigido por Gabriel Axel e com roteiro baseado no conto de Karen Blixen, narra a chegada de Babette, que fugira da Comuna de Paris em 1871, a um vilarejo da Noruega. Numa fotografia em cores sóbrias, a câmara produz diversas imagens: uma paisagem aberta, velhas casas, o culto religioso com seus hinos inebriantes (esses são quase os únicos sons altissonantes), o caminhar sem pressa das pessoas em suas escuras e pesadas roupas, uma vida de rotina e de silêncio ou de vozes sussurradas, na pacata aldeia afastada da civilização.

O clímax se dá quando Babette oferece um jantar francês à comunidade de homens e mulheres, velhos seguidores dos preceitos do antigo pastor já falecido. Dentro do instaurado clima de comemoração do centenário do pastor, são abaladas, com extrema delicadeza e silêncio, as proibições religiosas, os limites do pensamento, a hipocrisia humana, o fenômeno carnal e o fenômeno espiritual. O filme explora imagética e gestualmente várias formas de desejo e de sensualidades: a avidez do corpo, o prazer narcísico da suculência, o desejo do paladar, o desejo erótico. Na requintada mesa, os objetos atraem nossa atenção: toalha branca, guardanapos, castiçais de prata, pratos de porcelana, talheres em prata, copos e taças de cristal, o vinho da melhor qualidade, o erotismo no preparo e arranjo das aves e frutas em bandejas de prata, imagens que sutilmente vão seduzindo o espectador, ao mesmo tempo em que desinibe espiritualmente as personagens.

Hoje, depois de transcorridos quase 40 anos, depois de tantas mudanças no âmbito da história, no que se refere à metodologia, aos objetos, aos problemas, às fontes e às abordagens, minha pergunta já não seria da mesma natureza diante da *festa de Babette*. Já não estaria tão resignadamente convencida de que, como historiadora, não conseguiria contar uma história pelas imagens ou narrar uma história imageticamente. Minha pergunta diante da imagem, inspirada na leitura da obra do historiador de arte, Didi-Huberman, não seria tanto sobre o que ela, a imagem, documenta, ou de que história ela é testemunha, mas, que tempos, que memórias e que tradições ela carrega.¹

A imagem se inscreve na história da humanidade, tanto pela perspectiva antropológica quanto histórica, declara Marie-José Mondzain.² Quando o primeiro homínido desenha a mão na parede da caverna, provando uma separação de si, uma distância entre seu corpo e sua imagem, instaura aí um regime de separação e de uma

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Niny. In: LAMBERT, F. *L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, p. 95. Apud. KERN, Maria Lúcia Bastos e KAMINSKI, Rosane. "As imagens no tempo e os tempos da imagem". *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, p. 5.

² MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 40.

subjetividade desatada. E nesse caminho imaginante, que o subtrai da necessidade material, o humano inaugura um regime de liberdade que não será aceito sem controle político: da imagem, da subjetividade e da própria humanidade.³ A imagem gravada na caverna é o ponto de partida da humanidade e essa parede é lugar em que os traços indicam o cenário fundador de toda operação imaginal e icônica. O alemão Gottfried Boehm, por sua vez, nos diz que antes mesmo de desenvolver uma linguagem estruturada, o homo sapiens se serviu de comunicações visuais e gestuais (tem-se notícia de que a linguagem surgiu há 50.000 anos; representações pictóricas são datadas desde há 200 mil anos).⁴ Numerosos vestígios paleolíticos indicam que a hominização acontece junto do desenvolvimento de práticas visuais, e que a diferença antropológica residiria talvez nisso: o homem é o único animal a se interessar pelas imagens, ele é, portanto, um *homo pictor*.⁵

A Biblioteca de Aby Warburg, em Londres, foi pensada originalmente para ser “um laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”.⁶ Entre 1924 e 1929, Warburg reuniu dezenas de milhares de imagens, fotografias e livros, para seu *Atlas Mnemosyne*. Montou e remontou imagens, criando rastros e constelações, e viu que imagens de grande poder simbólico, intelectual e emocional surgiram na Antiguidade e reapareciam, reanimadas pelas artes, em tempos e lugares diversos. Com especial destaque para o Renascimento, período histórico onde encontrou a luta entre as forças da razão e da des-razão, Warburg esperava que seu *Atlas* permitisse a seus espectadores experimentar por si próprios as “polaridades” que a cultura criou entre pensamento racional e imaginação. A essas aproximações com efeito de legibilidade, Warburg acabou por criar um método de montagem, ou um método que faz falar a imagem por suas associações.⁷

O método da montagem, ou do *Atlas*, hoje, pode significar um corte no arquivo, um método contra o arquivo instituído, contra a saturação de memória, contra a sobre-exposição de uns, ou de algumas imagens, para as quais já nem mais olhamos, e a favor dos sub-expostos, explica Didi-Huberman. Por exemplo, há demasiadas imagens das torres do *11 de setembro*. O fato de as repetirmos com tal intensidade faz com que deixemos verdadeiramente de as ver, porque cremos que já as vimos bem.⁸ Na contramão do arquivo já consagrado, o *Atlas*, ainda conforme Didi-Huberman, possibilita uma “história infinita” (citando uma expressão de Paul Klee), ou

³ MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação, *Op. cit.*, p. 42.

⁴ BOEHN, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem*, *Op. cit.*, p. 31.

⁵ *Idem*, p. 27.

⁶ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Org. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 17.

⁷ *Idem*, p. 363.

⁸ Entrevista publicada no n.1 (2010) da *Revista Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*.

o “atlas do impossível” (na expressão de Michel Foucault com relação à erudição desconcertante de Jorge Luis Borges).⁹ O *Atlas* dá sentido à recolha de pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um trapeiro, na perspectiva de Walter Benjamin, fazendo com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retirem destas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abrem os olhos sobre aspectos do mundo inadvertidos, sobre o inconsciente da nossa visão. Podemos comparar o *Atlas*, diz o autor, a uma mesa de montagem: não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas - o contrário, portanto, de um dicionário ou de uma enciclopédia -, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade.¹⁰

Muitos artistas, hoje, têm trabalhado com a ideia de montagem e de produção de arquivo fora do arquivo. Temos o caso de Rosângela Renó. Sua obra *Vulgo*, uma instalação, de 2000, em Sidney, é definida pela artista como um diálogo visual entre fotografia do Museu Penitenciário Paulista e textos do *Arquivo Universal*.¹¹ O que está em jogo, diz ela, é a rasura do conceito de identidade.¹² Christian Boltanski é outro exemplo. Ele se dedica a um trabalho artístico de instalações de arte, como ato de memória fora daquilo que os livros consagraram como história.¹³ Em 1987, a instalação *Les Archives*, Documenta 8 de Kassel, reuniu vários retratos refotografados, desfocados e anônimos, dispostos em espaço exíguo, lembrando os dormitórios do campo de concentração nazista, sugerindo um arquivo do Holocausto, em que pessoas anônimas aí jazem.¹⁴ E nenhuma dessas iniciativas se contenta apenas com acumular, armazenar e classificar imagens. O que enfatizam é sua utilização na forma de atlas. Por meio dessas montagens, a criação de um laço visual surge, uma paisagem complexa e politicamente sobrecarregada. A justaposição de imagens pode abrir para um conhecimento sensível e revelar relações implícitas entre seus elementos;

Disponível em: <http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12>. Acesso em: 1 fev. 2011.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ PEDROSA, Adriano; MELENDI, Maria Angélica. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

¹² Cf. MELENDI, Maria Angélica. A sordidez do arquivo: entre pedras soterradas e fotografias esquecidas. In: FLORES, M. Bernardete R.; VILELA, Ana Lucia (Orgs.). *Encantos da imagem*. Florianópolis, 2010, p. 94-95.

¹³ Cf. Entrevista disponível em:

<http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/07/entrevistamos-christian-boltanski.html>. Acesso em 29/11/2015.

¹⁴ LOBINHO, Joana. *Memento: Christian Boltansky e o memorial*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011, p. 41.

Disponível: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5971/2/ULFBA_TES485.pdf. Acesso em: 6 dez. 2015.

pode questionar a hegemonia visual que parece funcionar para abafar memórias subterrâneas, tragédias inomináveis, histórias esquecidas.

Há um desejo de arquivo entre os historiadores, depois do retorno da narrativa e do retorno do fato, com a leitura das obras de E.P. Thompson, Lawrence Stone, Paul Veyne, Le Goff, Pierre Nora. Não obstante, não se pode perder de vista aquilo que já em 1961, Edward Carr chamava a atenção: a ilusão de que todos os fatos possam ser contados, noção de história que se transformou em “senso comum”, caudatária do século XIX, nas suas certezas historiográficas de que um dia seria possível produzir a “história definitiva” e documentalista, sob a crença de que “os fatos encontram-se disponíveis para os historiadores nos documentos, nas inscrições, e assim por diante, como os peixes numa tábua do peixeiro. O historiador deve reuni-los, depois levá-los para casa, cozinhá-los, e então servi-los da maneira que o atrair mais”.¹⁵

Biblioteca de Babel

*São os sistemas de enunciados que proponho chamar de arquivo.*¹⁶

Começarei esse subitem, com minha própria experiência de pesquisa, sobre dois artistas visuais. O argentino Xul Solar (1887-1863), que não deixou uma biblioteca, uma fundação, um museu, um trabalho de guarda do que ele recolheu e produziu durante a vida. O brasileiro Ismael Nery (1900-1934), que não teve biblioteca, não há referências sobre o que lia, não teve fortuna crítica, nada ficou como parte da construção de um arquivo pessoal. Sua arte (calculada em 100 pinturas a óleo, 1000 desenhos, aquarelas e guaches, e 21 poemas) só sobreviveu porque foi guardada pelo poeta Murilo Mendes. No leito de morte, o artista pediu ao amigo que destruísse todos os seus quadros. Muitos de seus poemas e desenhos só sobreviveram porque foram resgatados da lata de lixo. Hoje, sua obra encontra-se espalhada nas coleções particulares. Felizmente, para o historiador ou historiadora, da arte ou da cultura, a partir de 1984, com o catálogo *50 Anos Depois*, podemos conhecer a obra de Ismael Nery, num movimento de “ressurreição” da vida desse artista.¹⁷

Xul Solar, embora também não tenha recebido grande reconhecimento em vida no circuito das artes, e também tenha passado por uma espécie de “ressurreição”, de revalorização, apenas depois da morte, a casa onde viveu, em Buenos Aires,

¹⁵ CARR, Edward. *Que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 13.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 148.

¹⁷ CATÁLOGO: *Ismael Nery – 50 anos depois*. Curadoria: Aracy Amaral. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984. CATÁLOGO: *Ismael Nery – 100 anos: a poética de um mito*. Curadoria: Denise Mattar. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000. CATÁLOGO: *Ismael Nery*. Curadoria: Denise Mattar. Rio de Janeiro: Banco Pactual S.A./ Lei de Incentivo à Cultura/Ministério da Cultura, 2004.

constitui-se em templo de memória. Uma construção do século XIX, de 4 apartamentos, três dos quais o artista alugava como fonte de sobrevivência e um lhe servia de habitação, atelier e Pan-Klub, espaço de reuniões culturais, é hoje um lugar de memória. Apesar da intervenção moderna no interior do edifício, formando uma espécie de paradoxo entre o concreto aparente e o velho material do antigo sobrado, o espaço pretende, entre exposição da obra e arquivo do artista, manter a memória da casa de Xul Solar, recompondo a atmosfera mística das suas paisagens em aquarela, com sobreposições de formas, de espaços vazios e cheios, passagens e escadas, entre vigas, pilares e arcos. A luz e a música intimistas completam a atmosfera de feição introspectiva.

Abaixo o museu, propriamente dito, acima, depois de subir escadas íngremes e estreitas e passagens igualmente estreitas, e até labirínticas, chega-se à parte superior. Um dos apartamentos transformou-se em espaço administrativo, o outro, permanece preservado, como a ‘casa do Xul’: os móveis, a cama de casal com o crucifixo no alto da cabeceira, um ventilador em forma de helicóptero da invenção de Xul, o títere *La muerte*, construído por Xul, o piano modificado por Xul, o “sillón, como centro importante del mundo”,¹⁸ e muito livros. “No he conocido biblioteca más versátil y deleitable que la suya”.¹⁹

Não obstante, como adentrar, como atingir o andar de cima, onde se encontra “...esa espléndida biblioteca, quizás una de las mejores bibliotecas que yo he visto en mi vida, con libros en todos los idiomas.” (Borges, 1980). O pesquisador não tem acesso a Biblioteca de Xul Solar. De acordo com as normas da curadoria, há que se proceder a uma solicitação justificada, especificando o material desejado, o qual será separado pela secretária e depositado em uma saleta própria para consulta. Mas como chegar a definição do material desejado se não se tem conhecimento prévio do que há no interior dela? Demorei muito para chegar a esse estágio. Depois de, pelo menos 6 meses, de frequência ao Museu, quase cotidiana, olhando os quadros pendurados nas paredes e lendo as publicações sobre o artista dispostas numa mesa do vão central, deparei-me com uma informação que me possibilitou elaborar um recorte de pesquisa, que indicava devidamente o material a ser consultado: havia na Biblioteca de Xul um fundo de 58 livros sobre o Brasil. Não mostrarei aqui o resultado do estudo que fiz desse fundo, chamado *Núcleo Brasil*, trabalho publicado sob o título *Xul Solar e o Brasil - Sobre uma Biblioteca muito particular*.²⁰ Na ocasião, quis brincar um pouco com a expressão *muito particular*, pensando na ambiguidade da palavra: o que lembra algo privado, não público, ou o que se refere a algo muito

¹⁸ BONET, Juan M. Desde la Biblioteca de Xul. In: ANAYA, Jorge L. *Xul Solar*. una utopia espiritualista. Argentina: Fundación Pan Club, 2002, p. 185-193.

¹⁹ BORGES, Jorge L. Conferência de 1968. In: GRADOWCZYK, Mario H. (Coord.). *Xul Solar*. Catálogo das obras do Museu. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Museu Xul Solar, 1990, p. 13-24.

²⁰ FLORES, Maria Bernardete R. Xul Solar e o Brasil - Sobre uma Biblioteca muito particular. *Eadem Utraque Europa*. Revista del Centro de Estudios en Historia Cultural e Intelectual Edith Stein de la Escuela de Humanidades, 2010, p. 119-154.

singular, muito interessante por se tratar de uma identidade muito própria. Havia lido um pequeno artigo que discute afinidades entre Xul e Borges, publicado no Catálogo *Xul Solar - visiones y revelaciones*. Numa passagem, a autora diz:

El estado en que se encontraba la obra en el momento en que Xul e Borges murieron es relevante en relación a las concepciones de ambos. Xul dejó sus manuscritos, sus cuadros, sus dibujos, sus anotaciones, sus piezas, sus fotos, sus libros, sus instrumentos de música, cartas y carpetas, reunidas en una Fundación, la Pan Klub – Museo Xul Solar, que constituye hoy un espacio privilegiado para el investigador, allí se conservan, incluso, recortes con gran parte de sus publicaciones. En el caso de Borges, tanto lo impreso como lo manuscritos, libros y cartas sufrieron un proceso de dispersión; el escritor mismo parece haber tenido la costumbre de no recuperar sus libros, de regalar sus manuscritos, de hacerlos circular y/o desaparecer. Aunque su obra tuviera un único heredero, las reediciones *pos-mortem* contribuyeron a su dispersión, al tiempo que la colección, los objetos personales y manuscritos que aún poseía Borges permanecen difícilmente accesibles. Para estudiar la obra de Borges (a pesar de la Fundación Borges, la colección Helft, la Biblioteca y la colección Alejandro Vaccaro), hay que recorrer el mundo. Ya no se puede decir lo mismo de la obra de Xul, que era mucho más discreto, y mucho menos público que Borges, las condiciones de investigación que legaron permiten a los investigadores, condiciones privilegiadas.²¹

Fiquei pensando que as coisas não são tão simples. O artista, que construiu e deixou seu arquivo para a posteridade, como no caso de Xul Solar, a investigação dá-se em condições privilegiadas. Mas, o arquivo não é aquela Torre de Babel, lembrando o conto *A Biblioteca de Babel* de Borges, de 1941, “... um mundo infinito, qualquer um pode pegar a direção que lhe convir”. Se já na sua origem, o arquivo é um espaço instituído, citando aqui *Mal de Arquivo* de Jacques Derrida, lugar de impressão, de consignação - reunião de signos -, que supõe a técnica de repetição, uma operação topográfica, um desejo de memória e de retorno à origem,²² temos ainda que considerar, no presente, a curadoria dos acervos, com suas tecnologias de organização, os meios técnicos que intermediam a busca, os espaços interditados, suas zonas escuras. A etimologia da palavra *arquivo* vem do grego, *arkheion*: a casa dos arcontes, aqueles que conservam, organizam, interpretam e executam as leis. E *arkheion* deriva do radical *arkhé*: o princípio e o mandato; a origem e o nascimento; o lugar onde as coisas começam, de acordo com a natureza ou a história. O lugar onde os homens ou os deuses mandam; onde a ordem é dada.²³ “Isto não se efetua

²¹ LOUÍS, Annick. Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva. In: *Xul Solar: visiones y revelaciones*. (Catálogo). Buenos Aires: MALBA, 2005, p. 86-87.

²² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 11.

²³ *Idem*, p. 12.

nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento”.²⁴

Por outro lado, aquele que não construiu um arquivo, no caso Ismael Nery, os rastros demandam uma busca em um não-lugar, e temos como consolo aquilo que lembrou Foucault: o arquivo não é “a soma de todos os textos que uma cultura conservou consigo como documentos (...) nem tampouco as instituições que, em uma dada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos dos quais se quer conservar a memória e manter a livre disposição”.²⁵ Livros dispersos, “autores que se conhecem, mas se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos em uma trama que não dominam”,²⁶ todas essas figuras e individualidades diversas que não se comunicam por um encadeamento lógico, podem ter se encontrado no campo comum de uma formação discursiva, perceptível pela recorrência de temas, pela pertinácia das significações transmitidas, pelas translações de conceitos. “São os sistemas de enunciados que proponho chamar de arquivo”.²⁷ Enunciados que “brilham muito forte como estrelas próximas até nós”.²⁸

Mas, no caso de Ismael Nery, que não deixou um acervo pessoal, e tampouco uma obra escrita, na qual seria possível conhecer seus enunciados, e através deles procurar as afinidades intelectuais e artísticas, a comunhão de crenças, as redes de amizade e de grupos, qual o seu pensamento, qual seu envolvimento político, o que defendia, o que rejeitava, qual o caminho nos resta? Um caminho que nos abre é pela fatura da sua arte, pelas imagens que ele figurou em suas pinturas, procurando nas afinidades visuais as pegadas de sua passagem pelo mundo. A pintura cria determinados tipos de imagens, linhas e cores e ela por si só é capaz de criar agregados sensíveis, montagens visuais, cruzamentos, pertencentes ao tempo do artista, a ucronia e a diacronia, e a montagem de muitos tempos, no dístempo ou anacrônico, o tempo da memória e da tradição.²⁹

²⁴ *Idem*, p. 9.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 148.

²⁶ *Idem*, p. 146.

²⁷ *Idem*, p. 148.

²⁸ *Idem*, p. 149.

²⁹ Desenvolvi essa perspectiva no artigo: FLORES, Maria Bernardete Ramos Flores. O elogio do anacronismo para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, p. 414-443, jul./dez. 2014.

Montagens de tempos

*Somos bancos de imagens vivos – colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entram em nós, elas não param de se transformar e de crescer.*³⁰

A imagem contém muitos tempos. A imagem está fortemente sobre determinada: ela joga, se poderia dizer, com vários quadros a uma só vez.³¹ A imagem, seja ela, do cinema, da fotografia, da publicidade, ou das artes visuais, revela sobrevivências, renascimentos, aquilo que Aby Warburg cunhou por *Nachleben*³² uma ressurreição de nossa memória inconsciente. O tempo, aí, não significa necessariamente o passado, mas a memória, porque ela decanta o passado, o humaniza e configura o tempo. A memória é psíquica no seu processo e é anacrônica nos seus efeitos de montagem, pois ela conecta os rastros do inconsciente.³³

Vejam um pequeno exercício com as imagens andróginas, constantes na pintura de Ismael Nery. Dois terços da obra de Ismael dramatizam figuras que estão aos pares, ou de figuras que estão num jogo tríade, como se o artista fizesse disso o centro do seu universo plástico e das suas ambições estéticas. Nos quadros em que Ismael configura o par amoroso,³⁴ as duas figuras fundem-se, entrecruzam-se, entredevoram-se, embaralhando as duas personagens, especialmente em seus caracteres sexuais, fazendo surgir uma terceira forma, ambígua e indeterminada sexualmente.

No *Catálogo* de 1984, há uma sessão - *O par amoroso: do colóquio à fusão*.³⁵ Dos 21 quadros da série, em 7 deles o casal apresenta-se com certa organicidade, estando as duas personagens ombreadas e sexualmente definidas, numa postura de confabulação. De resto, os dois terços da série, a iconografia produz um movimento que integra os casais, como se o artista quisesse traduzir plasticamente o mito do Andrógino de *O Banquete* de Platão ou quisesse resolver pictoricamente o preceito do surrealismo de André Breton: a complementariedade dos dois amantes lhes permite engendrar o cosmos, como este os engendra a eles. Tanto em *Nadja* (1928),³⁶

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 39.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 41 e 46.

³² Para uma sobre esse conceito sugiro: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Nachleben*, ou a antropologia do tempo: Warburg com Tylor. In: _____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 43-49.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, *Op. cit.*, p. 60.

³⁴ Para visualizar os casais de Ismael Nery, acesse: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=33&cont_acao=5&cd_verbeta=900. Acesso em 2 dez. 2015.

³⁵ CATÁLOGO: *Ismael Nery – 50 anos depois*, *Op. cit.*, p. 152-162.

³⁶ BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

quanto em *L'Amour Fou* (1937)³⁷ e, por fim, em *Arcane 17* (1944),³⁸ Breton trabalha a ideia de um amor integral que fosse capaz de unir os amantes de forma que saíssem da sua própria realidade, tornando-se somente um ser único, confundidos em suas individualidades. O momento do encontro é o momento da fusão total, unidade integral, orgânica e psíquica. André Breton atualiza, assim, a visão platônica sobre a androginia, em que o homem está condenado a conhecer a mulher que é sua metade perdida, destinada a ele desde o nascimento e que será amada por ele até o dia de sua morte.

A mesma ambiguidade sexual dos casais amorosos de Ismael Nery encontra-se nos seus autorretratos.³⁹ No *Auto-retrato – Toureiro* (s/d) o artista apresenta-se como personagem masculina, na figura do toureiro, meio híbrida do lutador caprichoso ou do matador dançarino. No *Auto-retrato – Homem de chapéu* (s/d), Ismael pinta-se como um homem sedutor, de uma masculinidade exacerbada. Em outros, mesmo de aparência masculina definida, o cabelo é à *la garçonne*, curto como o das melindrosas, e muito semelhante a vários penteados em retratos de sua esposa, Adalgisa Nery. No *Andrógeno* (s/d), há uma edição feminina colada ao seu ser masculino. No pequeno *Auto-retrato* de 1925, o artista aparece com uma blusa russa. A mão direita espalmada no peito exhibe um anel redondo, os dedos longos, as unhas pintadas. A boca é desenhada com batom, os olhos rasgados, os cabelos armados num caimento em ponta. Um homem travestido de mulher.⁴⁰

No *Autorretrato-Cristo* (s/d), Ismael sobrepõe suas feições numa representação andrógina de Cristo, fato que não deve ser considerado simples experimentação artística ou fruto de um ego inflamado do artista, sua mitomania confundida com seu misticismo. Ao se cruzar a linguagem estética de Ismael Nery com outras imagens artísticas, é possível levantarmos pelo menos duas hipóteses. Primeiro, o artista brasileiro esteve em ressonância com o *revival* espiritualista das primeiras décadas do século XX, impulsionado, principalmente, por Klee, Malevich, Mondrian e Kandinsky. O almanaque *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), publicado em 1911 por Kandinsky e Franz Marc, sistematizou os princípios estéticos do programa do *espiritual da arte*. O artista seria um visionário, encarregado de despertar a Europa, de dar-lhe esperança e novos rumos, depois de seu longo período materialista, de falta de fé, de meta e de sentido.⁴¹

Desse modo, também para Ismael, o artista devia desenvolver o germe de Deus que havia recebido no princípio da vida. E devia saber que, como predestinado,

³⁷ BRETON, André. *O Amor Louco*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

³⁸ BRETON, André. *Arcano 17*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³⁹ Para visualizar os autorretratos de Ismael Nery, acesse: www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=autorretratos+de+Ismael+Nery. Acesso em: 1 nov. 2015.

⁴⁰ Desenvolvi a questão da androginia na obra de Ismael Nery no artigo: FLORES, Maria Bernardete Ramos Flores. Androginia e surrealismo a propósito de Frida e Ismael - velhos mitos: eterno feminino. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22 (3), p. 815-837, set./dez., 2014.

⁴¹ KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

era o grande sacrificado por todos os erros dos homens. O Cristo de Ismael não era apenas uma divindade, mas também uma humanidade presente na vida cotidiana. O artista, preparado para recebê-lo, poderia tornar-se um instrumento de percepção das verdades espirituais. “O mundo sem mim acaba inútil. Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo / Encarregado dos sentidos do universo / Eu sou o poeta Ismael Nery”.⁴² E adiante ele declara: “Como o meu mestre e colega Jesus Cristo, filho da Virgem Maria / Eu também tenho uma mãe oficial – a ‘Irmã Verônica’”.⁴³ Lembro que na antroposofia de Rudolf Steiner (1861-1925), movimento que inspirou a estética do *revival* espiritual, afirmava-se que toda gente poderia viver como Cristo e isto, aconteceria no futuro, já que o ser humano é um ser de natureza espiritual.⁴⁴

Como segunda hipótese que se levanta é a de que Ismael resolve plasticamente a simbologia do andrógino renascida nas artes, entre os românticos, os pré-rafaelitas, os simbolistas e os surrealistas, sucessivamente. Procedendo-se a um “rastreamento” da imagem da androginia, iconográfica e literária, concebe-se que a androginia em Ismael Nery, na sua experimentação estética, remonta à simbologia do mito da “unidade primordial” que existira no mundo antigo e primitivo. O movimento de retorno do mito nas últimas décadas do século XIX fora inspirado no Renascimento italiano. Esse fascinava como “un auténtico laboratorio metodológico”,⁴⁵ com suas formas artísticas e modos de vida, tidos como plenos de energia espiritual que tiraria a Europa do pesadelo do materialismo capitalista.

Leonardo da Vinci, para os artistas de *fin-de siècle*, sintetizava o ideal ressuscitado de um protótipo de beleza que não era nem homem e nem mulher. O historiador da arte, Ângelo Guido, ao analisar obras de caráter andrógino de Leonardo da Vinci - o *São João Batista*, o *Baco*, o anjo da *Virgem do Rochedo*, o S. Felipe e o S. João e o próprio Cristo da *Santa Ceia* -, pergunta qual seria a relação entre o mito do andrógino e a pintura leonardesca. Ângelo Guido rejeita a interpretação psicanalítica freudiana, concernente aos impulsos de uma libido sublimada, a expressão de um amor carnal não realizado. O tipo andrógino em figuras onde Leonardo da Vinci quis associar a beleza natural à beleza espiritual, ou a identificar a luz interior das figuras, foi resultado de uma procura consciente e lúcida da visão do significado que se encerra no mito do Andrógino.

Tudo leva a crer, continua Ângelo Guido, que Leonardo conhecia o mais importante tratado de Hermes Trimegistro, o *Pimandro*, de alta consideração no meio florentino à época. Tommaso di Benci, amigo de Leonardo vertera para a ‘língua

⁴² NERY, Ismael. *Eu*. (1933). *Apud Catálogo. Ismael Nery – cinquenta anos depois*, *Op. cit.*, p. 34.

⁴³ A mãe de Ismael, com a morte do marido, em 1909, tornou-se Irmã da Ordem Terceira de São Francisco, com o nome de irmã Verónica.

⁴⁴ STEINER, Rudolf. *O cristianismo como fato místico*. São Paulo: Antroposófica, 1996.

⁴⁵ FORSTER, Kurt W. Introducción. In: WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, p. 11-56, 2005, p. 13.

florentina' uma versão em latim do tratado, e há nos registros do artista uma referência a 'Ermete Filosofo'. O trecho do *Pimandro*, que deve ter dado o que pensar a Leonardo nas suas reflexões religiosas e filosóficas, deve ter sido o seguinte: "O Noûs, pai de todos os seres, sendo vida e luz, cria um homem semelhante a ele (macho e fêmea) do qual se enamora como de seu próprio filho. Pois o homem (antropos) é muito belo e reproduz a imagem do Pai". Noutro versículo, diz o *Pimandro* que macho e fêmea o homem foi criado "porque saiu de um Pai macho e fêmea".⁴⁶ E ainda, se Leonardo meditou sobre o mito do Andrógino, como não se pode deixar de crer – Ângelo Guido completa -, face às suas próprias pinturas, deve ter notado que o texto bíblico relativo à criação do homem corresponde, de certo modo, ao contexto do homem andrógino do *Corpus Hermaticum* e da filosofia hermética dos alquimistas da sua época, pois macho e fêmea foi posto Adão no Éden e como andrógino foi, segundo o *Gênesis*, o primeiro homem criado.⁴⁷

O que se vê, portanto, nessas montagens de traços e vestígios de tempos diversos, é uma concepção de história inspirada na releitura das obras de Aby Warburg e de Walter Benjamin. Ambos postularam, através da justaposição das imagens, uma concepção de história que tem a ver com as sobrevivências e os renascimentos de certas formas de expressão da cultura humana. Trata-se de um modelo que se afasta da cronologia linear e que descubre, a "contrapelo",⁴⁸ as tessituras da história. As experiências advindas daí nos levarão a conceber a imagem não mais ou não só como ilustrativas de nossos textos de história, mas como uma constelação entre passado e presente, que arranca da continuidade temporal eventos que o historicismo deixara soterrado. Nessa relação, nesse encontro do "outrora" com o "agora",⁴⁹ do arcaico e do atual, do sonho e do despertar, Benjamin formulou o conceito de *imagem dialética*. Assim vista, a história não é compreendida como acabada, o passado encerrado em um definitivo irrecuperável "era uma vez",⁵⁰ mas a construção do historiador que proporciona o encontro do passado com a atualidade.

Com isso, o leque de possibilidades simbólicas não permanece fechado. As imagens têm uma história, mas o que elas são, seu movimento próprio, seu poder específico, só aparecem na história como "sintoma"⁵¹ de durações heterogêneas: a abertura repentina para um tempo pretérito e a aparição de uma latência ou de uma sobrevivência; da estranha conjugação entre diferença e repetição.⁵² Trata-se de uma

⁴⁶ GUIDO, Ângelo. *Símbolos e mitos na pintura de Leonardo Da Vinci*. Porto Alegre: Sulinas, 1969, p. 79-83.

⁴⁷ *Idem*, p. 84.

⁴⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225.

⁴⁹ *Idem*, p. 230.

⁵⁰ *Idem*, p. 231.

⁵¹ Para compreender essa noção, na sua oposição à sintomatologia clínica, sugiro a leitura de: DIDI-HUBERMAN. Georges. *A imagem sobrevivente*, *Op. cit.*, p. 253-269.

⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, *Op. cit.*, p. 66.

dimensão do tempo, “una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablan tan bien Proust e Benjamin bajo la denominación de ‘memoria involuntaria’”, ou daquela memória que “es psíquica”, lembrando Freud, “en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de la ‘decantación’ del tiempo”.⁵³ A história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, incompletos: há nas imagens uma montagem de tempos e que não é da ordem do verificável,⁵⁴ como seria numa história de fatos perfeitamente datáveis e localizáveis.

A imagem é forma que pensa

*As imagens não bolas de sinuca.*⁵⁵

As palavras podem ser ouvidas ou lidas. Há quem diga que as imagens também podem ser lidas, mas há controversas a esse respeito, já que elas não são feitas dos mesmos códigos do alfabeto da linguagem escrita ou falada. A exegese da imagem é da ordem do inverificável, como se viu acima. Nunca esgotamos todas as possibilidades de conhecimento por imagens. Elas se abrem a histórias infinitas. As imagens são silenciosas, penduradas nas paredes dos museus, encimadas em seus pedestais na praça pública, no alto de um outdoor, presas às folhas de revistas, enfileiradas nos catálogos de arte ou de moda, condecoradas nos álbuns de fotografias. Porém, misteriosas, elas ressonam e muitas vezes produzem estrondos que nos atordoam. De *Guernica*, por exemplo, os estrondos das bombas aniquilando a um povo durante a Guerra Civil Espanhola. Outro grande estrondo artístico, ouvimos em *O grito*, de Edward Munch. Imagem de um alarido mudo, soprado ao vento com os ouvidos tampados, no final do século XIX, mas que ainda consegue aturdir no século XXI. E já não ouvimos o *grito* mediante os canais auditivos, mas ele nos toca, nos chama, nos intriga e não podemos deixar de ouvir seu clamor e de fazer relações com nosso mundo contemporâneo. Há um dito de Leonardo da Vinci a nos lembrar de que a pintura é poesia muda.

O antropólogo Etienne Samain, ao se negar a classificar as imagens como coisas inanimadas, diz que ela, a imagem, é muito mais que um objeto. Ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. “A imagem é forma pensante”.⁵⁶ Ela é uma forma que pensa, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que faz nascer dentro de nós, quando as olhamos, são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de

⁵³ *Idem*, p. 44.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, *Op. cit.*, p. 46.

⁵⁵ SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: _____. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012, p. 21.

⁵⁶ *Idem*, p. 31.

memórias, das quais se alimenta antes de nascer, de reaparecer agora no meu aqui e agora e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas. Forma que carrega a memória de um passado que se atualiza e reatualiza novamente. As imagens são poços de memória, de sensações, lugares carregados de humanidade.⁵⁷

Vemos aí um ponto de parentesco com as teorias da imagem, que resultaram naquilo que Didi-Huberman vem chamando atenção para “o que vemos o que nos olha”, rompendo com as dicotomias entre visão tautológica da imagem (o que vemos é o que vemos) e visão da crença (vemos só com a mente o que a imagem representa, o crente diante de uma imagem do seu santo devoto).⁵⁸ A imagem, “por mais minimalista que seja, “é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente (...), nos olhar também”.⁵⁹

Discussão levada adiante por Emmanuel Alloa, um dos teóricos mais jovens, junto aos seguidores de Didi-Huberman. Dizer que a imagem é uma “janela aberta” (ver a história através da imagem), é tratá-la como simples “lembrancinha”.⁶⁰ Nessa postura, não nos demoramos a olhar para a imagem, pois acreditamos que ela funciona apenas como testemunha de algo que nos interessa mais do que ela própria. Os artistas críticos a essa concepção - Donal Judd, por exemplo - criaram a arte minimalista para mostrar que a função da arte não é fazer ver nada através dela. A imagem é só o ser-aí e não há necessidade de um termo exterior da “imagicidade”; é a fórmula programática de Frank Stella: *what you see is what you see*.⁶¹ Porém, Emmanuel Alloa, tal como Didi-Huberman, defende a ideia de que há na imagem uma duplicidade: opacidade e transparência, em oposição, religadas por uma combinação irreduzível. Janela aberta, a pintura da representação permite a *visibilidade* (ver através da imagem); corpo opaco, ela garante a *lisibilidade* (a imagem abre ao pensamento, a temporalidades múltiplas, religa histórias que se conectam na imaginação e na memória). Alloa reporta-se a Luis Marin que insistiu sobre o fato de que opacidade e transparência da imagem não são oposições excludentes. O retrato do rei constituiria essa figura na qual o envio convencionalizado e a presença real se reencontram em um ato eucarístico, em que a matéria autentica o signo, e o signo inversamente garante o milagre, “opacidade e transparência reconciliadas - ao menos - em uma teologia do ato real”.⁶²

⁵⁷ SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca, *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ DIDI-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, p. 105.

⁵⁹ *Idem*, p. 95.

⁶⁰ ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem*, *Op. cit.*, p. 12.

⁶¹ *Idem*, p. 14.

⁶² *Idem*, p. 13

Daí este estranho paradoxo na atitude ao olhar a imagem: reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante; mas esta pretensão de ser presente, de se apresentar no lugar daquilo que é representado, faz da imagem literalmente um “pretendente” do ser. O “pretendente” visa não somente a função de representante, mas pretende substituir o original, simulando o ser. A imagem será pensada, então, sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e como superfície impenetrável, como alegoria (fala do Outro) e como tautologia (fala de si Mesmo).⁶³

Virada pictórica

*Somos história, somos memória, somos imagem.*⁶⁴

Molinuevo, no livro *Humanismo y nuevas tecnologías*, discorre sobre dois relatos míticos que fundaram nossa condição de humanos. O mito platônico da caverna: prisioneiros das imagens, das visões das sombras refletidas nas paredes da caverna, nossa história tem sido a perseguição da verdade, a qual, apenas aqueles que ascendem à razão se dizem capazes de alcançar; o relato bíblico do Gênesis que afirma que Deus criou o homem a sua imagem e semelhança e a mulher à imagem do homem: somos cópias, e, condenados à propriedade de cópias, vivemos na busca da perfeição, sem nunca chegar ao modelo original.⁶⁵

Nessa dimensão antropológica, interroga-se sobre o estatuto da imagem; seu papel é constitutivo do processo de transmissão do conhecimento; seu domínio é a prática e a técnica ligadas à memorização.⁶⁶

Dito de outra forma, é porque a capacidade do sujeito de produzir imagens faz parte de uma economia constituinte do desejo que as instituições que constituíram seu poder tomaram o cuidado tanto de interditar as imagens quanto de controlar a produção de seus efeitos. Em uma palavra, se poderia dizer que a proveniência das operações imaginantes está na origem do problema político que coloca sua interdição.⁶⁷

⁶³ ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade, *Op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002, p. 44.

⁶⁵ *Idem*, p. 17-24.

⁶⁶ SEVERI, Severi. Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopia. De la biologie des images à anthropologie de la mémoire. *L'Homme*. Revue française d'anthropologie – Image et Anthropologie. Paris, jan./mars., 2003, p. 77-128, p. 77.

⁶⁷ MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação, *Op. cit.*, p. 41.

No mundo contemporâneo, o debate sobre a imagem tornou-se um tópico central, especialmente, a partir das teorias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo,⁶⁸ de Michel Foucault sobre a sociedade da vigilância panóptica⁶⁹ e de Jean Baudrillard sobre simulacros.⁷⁰ Ademais, a difusão da comunicação eletrônica e da imagem virtual tem provocado a busca por novos parâmetros e instrumentos de análise para o campo de estudo das visualidades.

Em decorrência, vimos surgir um novo campo de saberes, na década de 1980, que se dedica ao estudo da cultura visual. “Visual studies is the study of visual culture”.⁷¹ E não se trata de pensar – diz Thomas Mitchell - se a noção de *Cultura Visual* está certa ou errada. O que chama a atenção é o fato de que ela produziu um movimento notável no estudo das visualidades e, inclusive da História da Arte.⁷² Nos Estados Unidos, esse novo campo levou Mitchell, a falar em *Virada Pictórica* (*The pictorial turn*) nas ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a chamada *Virada Linguística* (*The linguistic turn*).⁷³ Martin Jay retoma o tema da virada pictórica substituindo-o por *Virada Visual* (*The visual turn*), defendendo menor ênfase no “objeto visual” e acentuando o ato de ver ou o fenômeno da percepção. A “imagem está exigindo o seu próprio modo de análise”, diz Jay, o que implica na consideração de aspectos históricos e culturais para compreender a construção do olhar e maior atenção nas técnicas de observação, às metáforas do visual e às práticas visuais.⁷⁴

O debate apresenta-se com toda a sua complexidade. A holandesa Mieke Bal (2003), especialmente no subtítulo *The death of the object*, alerta para o fato de que tentar definir uma disciplina ou o domínio de um objeto é trabalhar no registro dos essencialismos. O conceito de cultura visual é altamente problemático, diz ela.⁷⁵ Problemático porque tenta descrever um segmento da cultura que é visual, como se isso pudesse ser isolado (pelo menos, para o estudo) do resto da cultura. Um objeto de estudo não é uma coisa que se possa pegar com a mão e separá-lo de sua coleção. Não é por si só que uma imagem consiste num objeto. É preciso, tal como em todas as ciências humanas e sociais, conceber o próprio objeto como uma criação e não

⁶⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁶⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

⁷⁰ BRAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.

⁷¹ MITCHELL, Thomas. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1, 165, 2002, p. 165.

⁷² MITCHELL, Thomas. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem, Op. cit.*, p. 168.

⁷³ MITCHELL, Thomas. *Picture theory*. Essays on verbal and visual representation. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

⁷⁴ JAY, Martin. Introduction: Vision in context: reflections and refractions. In: BRENNAN, Teresa e JAY, Martin (Eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996, p. 3.

⁷⁵ BAL, Mieke. Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2, 5, p. 6, 2003.

uma coisa a ser descrita. A imagem só pode ser considerada um objeto na sua relação entre o status dessa imagem e seu funcionamento cultural. O que acontece quando as pessoas olham e o que emerge do ato de ver? Quando as pessoas olham, acontece um evento visual como um objeto, e emerge desse evento uma imagem visual, mas como uma passagem fugidia, uma imagem subjetiva agregada ao assunto, à coisa. São dois resultados, portanto: o evento (evento visual) e a imagem experienciada se juntam no ato de ver, na sua impureza, tal como acontece aos outros sentidos: ouvir, cheirar, sentir o gosto. “The act of looking is profoundly ‘impure’”.⁷⁶ Mesmo que fundado na biologia, o ato de ver é inerentemente enquadramento, interpretação, carregado de afetos, cognitivo e intelectual.

Mieke Bal desloca, assim, a natureza do objeto-imagem como “coisa” passível de apreensão e descrição para pensá-lo como “criação”, um “avatar” em meio às relações culturais e sociais, um “evento” que emerge no ato de ver, cuja visão não é pura fisiologia, mas “ato impuro”. Concepção que deve inserir-se não só na pesquisa com imagem, mas também importante para se levar à frente o debate sobre os estudos visuais. Didi-Huberman diz que para Warburg a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, uma cristalização, uma condensação particularmente significativa do que se chama cultura em um momento de sua história. A imagem não é dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época e nem de suas crenças. O trabalho de história da arte que Warburg empreendeu do continente negro contemplou não só a eficácia mágica, mas também, litúrgica, jurídica ou política, das imagens.⁷⁷

Sobre a autora:

Maria Bernardete Ramos Flores

Doutora em História pelas Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora Titular do Departamento de História da UFSC. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1B.

Artigo recebido em 15 de setembro de 2015.

Aprovado em 9 de dezembro de 2015.

⁷⁶ BAL, Mieke. Visual essentialism and the object of visual culture, *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, *Op. cit.*, p. 40.