

Ambições eucrônicas: história cultural e interpretação das imagens

Ambições eucrônicas:
história cultural e
interpretação das
imagens

Euchronic ambitions: cultural history and interpretation of images

Heloisa Selma Fernandes Capel¹

Resumo:

O artigo investiga o trato com a temática das imagens na perspectiva da história cultural. Avalia as noções de eucronia e do pensamento por imagens a partir de trabalhos de referência na história cultural no Brasil. O objetivo é reunir apontamentos sobre o *status* dos estudos de imagem em pesquisas de cunho culturalista frente às reflexões contemporâneas que questionam a historicidade das origens, admitem as dificuldades da empatia e apontam para a inevitável anacronia do olhar interpretativo.

Palavras-chave:

História cultural. Anacronismo. Imagens

Abstract:

The paper investigates the treatment of the theme of images from the perspective of cultural history. It evaluates the notions of euchrony and thought through images from reference works in cultural history in Brazil. The goal is to gather notes on the status of imaging studies in culturalist research regarding contemporary reflections which question the historicity of origins, admit the difficulties of empathy and point to the inevitable anachrony of the interpretive look.

Keywords:

Cultural history. Anachronism. Images.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em História da UFG (Universidade Federal de Goiás), membro do GT de História Cultural da ANPUH e coordenadora do GEHIM Grupo de Estudos de História e Imagem (CNPq). Além de artigos em revistas especializadas, publicou, em conjunto com outros autores, *Criações Artísticas: Representações na História* (Ed. Hucitec, 2010), *Performances Culturais* (Ed. Hucitec, 2011) e *Narrativas Ficcionalis e Escrita da História* (Ed. Hucitec, 2013).

Para dar conta da vida histórica, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus modelos de tempo, atravessar memórias múltiplas, tecer de novo a fibra de tempos heterogêneos, recompor os ritmos e tempos deslocados.

Georges Didi-Huberman

As provocações do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman interpelam a história tradicional e as perspectivas convencionais no trato com as imagens. O autor reúne críticas ao eucronismo do historiador, sua ambição de correspondência e significação que fazem explicar os fatos em seu próprio tempo, tratada pelas convenções controladas da disciplina com *status* de legitimidade epistêmica. Os historiadores querem investigar os fenômenos históricos em sua historicidade, entendendo-os com a convocação da própria época que emoldura os fatos e que conforma, eucronicamente, a cronologia e o sentido. Para realizar o diagnóstico desse tipo de postura, o autor não poupa a voz de historiadores consagrados como Lucien Febvre e Jean-Pierre Vernant, que, dentre outros, comungam com certo “paradigma de interrogação histórica que congrega o tempo pacificado em uma narração ordenada”². Para esses historiadores, o anacronismo, condenado como a intrusão de uma época em outra, seria uma heresia historiográfica, já denunciada por Lucien Febvre nos anos 30. Para o fundador dos *Annales*, o anacronismo seria “o maior de todos os pecados de um historiador”³. Didi-Huberman pondera: mas se cada época fabrica mentalmente seu universo, como pode o historiador escapar de seu próprio universo mental e pensar somente com as ferramentas de uma época determinada? Com Oliver Dumoulin, o autor alimenta a aporia: “o pecado original é também a fonte de conhecimento”⁴. Trazendo o debate para o campo da história da arte e ressuscitando autores da linhagem de J. Burckhardt e Aby Warburg ou mesmo dialogando com Walter Benjamin, Didi-Huberman recupera o pensamento pelas imagens, suas múltiplas temporalidades e o inexorável olhar anacrônico no ato interpretativo dos que tecem a intriga dos tempos. Para o autor, a imagem não responde tudo, mas diz muito e, por esse motivo, deve ser evocada. Como afirma: “se pede muito pouco à imagem ao reduzi-la à aparência, mas se pede demasiado quando se busca nela, o real”⁵.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo. Historia del Arte e Anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 12.

³ *Ibidem*, p.53.

⁴ *Ibidem*, p.54.

⁵ *Ibidem*, p.12.

Na esteira dos debates provocados pelas reflexões no campo da história da arte suscitados por Didi-Huberman, este artigo se propõe a pensar como a história cultural lida com os princípios de eucronia patenteados pela história tradicional e como aponta, pelo trato com as imagens, para as interpretações que se afinam com a visada Warburguiana em perspectiva hermenêutica. Para isso, investiga, de início, a exposição de princípios de análise esboçados por Sandra Jatahy Pesavento, uma das lideranças intelectuais da história cultural no Brasil, em dois momentos de sua produção: em seu texto de abertura do III Simpósio Nacional de História Cultural, dedicado às imagens na história, ocorrido em Florianópolis no ano de 2006, e no texto “O Mundo da Imagem: território da história cultural”, publicado em 2008, em que a autora trata da história cultural e da relação dessa com os estudos de imagem⁶.

As ambições eucrônicas já foram questionadas por um clássico artigo de Nicole Loraux que se intitula “O Elogio do Anacronismo”⁷. Nele, a autora argumenta que é próprio do historiador assumir riscos em doses de anacronismo, pois modela sua operação em uma “prática controlada”. Esta seria uma audácia coerente, mas difícil de legislar. O anacronismo não é só uma questão metodológica, mas um princípio que lida com a possibilidade da empatia, a pretensão de “sentir como o outro no tempo”. E esta ideia é recuperada como horizonte de desejo do historiador cultural que lida com imagens por Pesavento. Para ela,

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memórias e Sensibilidades: territórios do historiador. In. PESAVENTO, Sandra Jatahy; PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. *Imagens na História*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.p.17-33. PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In. PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber;ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais*. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008, p.99-122.

⁷ LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 57-70. Para uma boa síntese da questão, ver o artigo de SANTOS, Samuel Nunes: A Aplicação do Contextualismo Linguístico e o Anacronismo Controlado: Caminhos na Busca da Compreensão Da I Apologia de Justino Mártir, publicado na revista *história e-história* da Unicamp. Segundo o autor: “Originalmente, o artigo *Éloge de l’anachronisme en histoire* da professora Nicole Loraux foi publicado na revista *Le genre humain*, em 1993, e republicado na *Espace Temps*. O título da revista desta última é *Les voies transversales de Nicole Loraux: Une helléniste à la croisée des sciences sociales* (As vias transversais de Nicole Loraux: uma helenista na encruzilhada das ciências sociais). O artigo de Nicole Loraux é acompanhado por outros três que trabalham com o mesmo tema do anacronismo na história. São eles: *Sur l’anachronisme controle* (Sobre o anacronismo controlado), da historiadora Sophie Wahnich; *Un anachronisme-pratique* (Uma prática do anacronismo), do professor de história e geografia Jean-Marie Baldner; e, *De l’usage raisonné de l’anachronisme* (Sobre o uso racional do anacronismo), do professor François Dosse. Pode-se dizer ainda que o artigo de Loraux é uma continuação da discussão iniciada pelo filósofo Jacques Rancière, num artigo intitulado *Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien* (O conceito de anacronismo e a verdade do historiador)”. Disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/>, acesso em 06 de junho de 2013.

as “imagens são portas de entrada para o passado e para o universo de razões e sensibilidades que mobilizavam a vida dos homens de um outro tempo”⁸. A autora admite a tarefa como missão de todo seguidor de Clio: “compreender uma sociedade de outro tempo, juntar todos os traços deixados, materiais e objetivos (...), razões, emoções e sentimentos (...) não só de um outro tempo, mas de ‘outros’ no tempo”⁹. Acessar outros tempos, sentir como os homens do passado... Seria essa a proposta da autora? Criar empatia com outros tempos envolveria comungar sentimentos com outra época. A empatia seria “colocar-se no lugar das pessoas do passado para compreender a história real, ou mesmo ver o passado do ponto de vista do próprio passado”¹⁰. Para alguns autores contemporâneos, a empatia é algo impossível. O historiador inglês Keith Jenkins apresenta quatro razões para essa impossibilidade: duas de ordem filosófica e outras de natureza prática.

Com Wittgenstein, o autor recupera vozes da filosofia para considerar que é impossível entrar na cabeça de “outras mentes”, especialmente se tratamos de outros no tempo e no espaço. Por outro lado, argumenta, o ato de comunicar é, essencialmente, um ato interpretativo que envolve tradução e essa interpretação transcorre não entre individualidades, no aqui e agora (o que já ofereceria algumas dificuldades de leitura e percepção), mas entre coletividades distantes no tempo e no espaço. O historiador é subjetivado por sua própria época e transporta essa subjetivação para outros tempos, imprimindo neles sua própria maneira de pensar, maneiras “programadas” no presente. Para firmar sua posição, o autor lembra a máxima de George Steiner que decorre deste princípio: “toda história é história contemporânea”¹¹. O autor comenta a máxima e a complementa:

O argumento de Steiner me parece essencial e, além do mais, enfatiza a impossibilidade de nos transportarmos para outras épocas. “Quando usamos o pretérito [...], quando o historiador faz história (pois de fato é isso que ele faz), ficamos na dependência do que vou denominar [...] *ficções axiomáticas*” (ou seja, pressupostos contemporâneos e esmagadoramente dominantes, sobre os quais constitui-se o conhecimento histórico em termos gerais)¹².

⁸ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In. PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, op. cit., p.106.

⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memórias e Sensibilidades: territórios do historiador. In. PESAVENTO; PATRIOTA; RAMOS, op. cit., p.18.

¹⁰ JENKINS, Keith. *A História Repensada*. São Paulo: Ed. Contexto, 2001, p.68.

¹¹ *Ibidem.*, p.69.

¹² *Ibidem.*, p.70 (grifos do autor).

A empatia enfrenta, portanto, segundo o autor, problemas filosóficos que envolvem a tradução entre pontos distintos (o historiador e o passado) e a volta ao passado, despojando o historiador do que faz dele um moderno. Tarefas impossíveis de resolver. Além do mais, existem os problemas de ordem prática que dificultam a tarefa da empatia: os condicionantes da operação historiográfica em vários níveis (disciplinares, estilísticos, disputas acadêmicas) e a transmissão da empatia aos alunos, a tradução do que o professor tem em mente, mediada pelas circunstâncias em sala de aula. A empatia é um ponto significativo do projeto historiográfico “por pressões pedagógicas, acadêmicas e ideológicas”, arremata Jenkins¹³.

Na interpretação das imagens, a empatia nos levaria, sempre, à aspiração de considerar a verdade da obra pela intenção original, comungar a intenção e o significado da obra com o autor e a sua época. Todavia, embora essa fosse uma ambição eucrônica da hermenêutica clássica de Schleiermacher¹⁴, ao assumir a verdade anti-metódica da arte e trazê-la à cena como jogo, a hermenêutica contemporânea subverte essa ordem, considerando-a, fundamentalmente como uma operação auxiliar e insuficiente para a leitura. Aqui voltamos à ideia de Pesavento, a de “recuperar o outro no tempo”, a ideia de reconstrução.

Para a hermenêutica de Schleiermacher, a tarefa seria a de compreender as determinações originais de uma obra, pois ela nos chega desenraizada do seu mundo original. O papel da hermenêutica, para tal concepção, seria a de nos devolver o originário, a de estabelecer pontos de conexão no espírito do artista, o único a tornar inteiramente compreensível o significado de uma obra de arte. Ora, a reconstrução das condições sob as quais uma obra é transmitida é uma operação importante, mas insuficiente. A vida reconstruída, explica-nos Gadamer, não é a vida original¹⁵. Recuperar o outro no tempo ou reconstruir o outro no tempo? A perspectiva da autora parece estar mais afinada com a perspectiva gadameriana, na medida em que a história cultural tem, por princípio, a rejeição à ideia do passado absoluto, considerando-o a partir do movimento da crise da objetividade histórica e a ênfase no

¹³ JENKINS, op. cit., p.69.

¹⁴ Discussão aprofundada no texto de Hans-Georg Gadamer, em que convoca a perspectiva antimetódica da arte e de sua natureza ontológica como jogo. GADAMER, Hans-George. A Ontologia da Obra de Arte e seu Significado Hermenêutico. In: *Verdade e Método I*. Petrópolis; RJ: Ed. Vozes, Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária S. Francisco, 2005. p. 154-236

¹⁵ GADAMER, Hans-George. A Ontologia da Obra de Arte e seu Significado Hermenêutico. In: *Verdade e Método I*. Petrópolis; RJ: Ed. Vozes, Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária S. Francisco, 2005. p. 154-236.

sentido da representação. Ela nos explica que a leitura da imagem como interpretação do passado seria, portanto algo que só poderia ocorrer no âmbito da contemporaneidade da leitura:

(...) a leitura da imagem, como aliás, de qualquer texto que se ofereça como indício ou marca de historicidade, implica que se leve em conta a distância ocorrida no tempo, configurada nesse *gap* trazido pelo passado em relação à contemporaneidade da leitura. A imagem que ficou desse passado carrega consigo o estranhamento de uma outra época, em que as razões e sensibilidades eram também outras¹⁶.

Pesavento não nega que ao “fazer falar o passado”, o historiador busque as “razões de outro tempo” e, que, no caso da imagem, esforce-se para recuperar o significado intrínseco da obra, o espírito da época, ou mesmo sua recepção ao longo do tempo. Todavia, considera que, ao reconstruir o passado, o historiador realiza uma reconfiguração temporal. Em comunhão com as ideias de Paul Ricoeur, a autora admite que o historiador cria uma temporalidade que não se situa nem no passado, nem no presente, mas que captura o instante em que o passado ecoa, como representação, no presente¹⁷. Ela é minuciosa ao explicitar a hermenêutica de leitura a que recorre no caso da interpretação das imagens: retoma os passos de Paul Ricoeur, traçados em *Tempo e Narrativa*¹⁸ (que envolveriam o ato de interpretar o real, o gesto mimético do historiador na interpretação das imagens), a pré-figuração, a configuração e a refiguração (pós-figuração). Na etapa da pré-figuração, “haveria uma delimitação da historicidade do processo criativo, na qual caberiam as perguntas: quem, quando, onde? A essa etapa, explica, seguiria-se a da construção, que perseguiria o enfoque do tema (o quê) e o ‘como’ do objeto criado, assim, como seu ‘porquê’”. E, por fim, na etapa de refiguração, “dar-se-iam os processos intertextuais e da interimagibilidade, momento em que o leitor seria remetido a outros textos e imagens, fora do objeto analisado”. Aqui, haveria um jogo de analogias, comparações e contrastes com a ressemantização das imagens¹⁹. Embora admita que a análise das imagens pelo historiador sofra com a diversidade teórica, a autora afirma que, buscando o *zeitgeist* da época (Burckhardt), o significado intrínseco de um período histórico (Panofsky), o potencial de signo da

¹⁶ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, op. cit., p. 116.

¹⁷ Ibidem, p.116,117.

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997.

¹⁹ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatayh; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais*. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008, p. 114.

imagem (Pierce) ou mesmo a *enargeia* vital da imagem (Ginzburg), todos apontam, a seu modo, para uma condição: “a de que as imagens se prestam a um processo hermenêutico de interpretação”²⁰.

Dessa maneira, as pretensões eucrônicas da história cultural, ao lidar com as imagens, não são absolutas, pois lidam com um passado reconhecidamente interpelado pelo presente em ato interpretativo. Passado que não pode ser recuperado em absoluto, pois é acessado por meio da representação. Nessa perspectiva, a ideia é a de representância, tempo lacunar e fulgurante entre o passado e o presente em que se daria a leitura. Para Paul Ricoeur²¹, a representância não estaria nem no passado, nem no presente, mas no tempo que se reconfigura no mundo do leitor, de suas representações sobre o passado e o presente. A representação se colocaria no lugar de uma ausência. A representância, por sua vez, se reconfigura no tempo fenomenológico e é transformante. Embora faça essa defesa em sua reflexão sobre o entrecruzamento da história com a ficção, Paul Ricoeur, defende que a história lida com a verossimilhança em gestos controlados, o que admite ser uma “coerção do verossímil”²². Se compararmos essa posição com a eucronia absoluta, teremos, em resposta, uma ambição controlada de se chegar ao real, a um tempo inacessível pelos jogos de representação com a admissão de uma anacronia verossimilhante. Essa parece ser a ideia esboçada por Pesavento para tratar da interpretação de imagens. Vejamos, pois, a partir da constatação, como a autora avança no trabalho de discutir a leitura de imagens, considerando-as, na perspectiva da memória e da montagem e das suas influências de leitura, fontes que ela indica como pistas a serem perseguidas nas análises de história cultural que tomem as discussões da imagem como princípios.

Interpretação de imagens como tarefa da memória e exercício de montagem

Na alegoria clássica de Clio em que ela porta o estilete da escrita, seduz-me a ideia que ela poderia, ao invés de escrever, traçar imagens, pois assim como o texto, a imagem também traz um discurso sobre o mundo.

Sandra Jatahy Pesavento

²⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memórias e Sensibilidades: territórios do historiador. In. PESAVENTO, Sandra Jatahy; PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. *Imagens na História*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, p. 20.

²¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997. p. 315.

²² Idem, p. 332.

Em seu livro sobre o anacronismo das imagens, Didi-Huberman alimenta a convicção que, ao nos colocarmos em jogo, diante da imagem, não devemos ter a atitude canônica do historiador de buscar nelas a verdade do passado, a concordância dos tempos contextuais e de feitura da imagem. O que subjaz, neste ato, argumenta, é a expulsão a um tempo que não é nem o tempo do passado, senão o tempo da memória. É o tempo da memória que o historiador convoca e interpela, memória que é, também, um receptáculo de tempos heterogêneos²³. A relação imagem-memória é, também, apontada por Pesavento. E, ao recuperar a ideia, a autora a vincula às discussões de Aby Warburg e sua indicação da imagem como “órgão de memória social”:

As imagens apreendidas pela vista são postas em relação com nosso museu imaginário interior, no arquivo de memória que cada um carrega consigo. E, nesse processo, elas recebem uma carga de sentido que as permite perdurar na memória, podendo ser recuperadas pelo pensamento. Assim, como assinala Aby Warburg, há uma memória de imagens, constituída pelas representações visuais e mentais do mundo, que todos carregamos, transmitida como que em herança social e individual. Para Warburg, a imagem é um órgão de memória social, a transmitir as tensões espirituais de uma cultura, os conflitos, os desejos e os fantasmas que assombravam a alma e estavam na base dos comportamentos sociais²⁴.

A autora conclui, dizendo que, em todo ato de reminiscência, há uso da memória e das imagens, pois a recordação é uma operação imaginária de sentido que mobiliza imagens ausentes²⁵. Em outro momento, a autora afirma que, além da propriedade física de *dar-se a ver* e produzir-se visualmente, as imagens têm a propriedade semântica de *dar-se a ler*²⁶. Com a recuperação de Aby Warburg, via Giorgio Agamben²⁷, a autora admite que há tradução imagética de tensões espirituais de uma época e que aspectos simbólicos da imagem carregariam experiências de retransmissão e reconstrução.

A valorização das imagens e a defesa de uma certa concepção de história cultural não é uma ideia nova. Conforme aponta a própria autora

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. Op.Cit, p. 13.

²⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memórias e Sensibilidades: territórios do historiador. In: PESAVENTO; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire. *Imagens na História*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. p. 19.

²⁵ Idem, p.20.

²⁶ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais*. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008, p. 101.

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Image et Mémoire*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

em seu livro-síntese *História e História Cultural*²⁸, um dos expoentes dessa corrente é o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897), que considerou a arte uma potência da história, colocando-a no centro de sua produção historiográfica. Burckhardt organizou o universo artístico do Renascimento a partir das vinculações com o mundo cultural, elementos relacionados não só ao conteúdo da obra, mas à sua destinação. A arte, tanto no aspecto da forma, quanto de sua função, estava ligada ao seu espaço de ação e ambiência. Isso colocou em destaque o hábito do colecionismo, a intenção dos comitentes, o mundo cultural do qual a obra era parte integrante como uma força ativa. Burckhardt usou muitas metáforas visuais em sua obra e, para ele, a história era acessada por meio de um passado seletivo em um esboço de verossimilhança²⁹.

Aby Warburg considera, explicitamente, as trilhas indicadas por Jacob Burckhardt. Quando realiza o trabalho sobre a arte do retrato, a burguesia florentina, a arte flamenga e o Primeiro Renascimento, ele escreve ao irmão, dizendo que o livro poderia ser um “complemento aos estudos de J. Burckhardt”. Warburg, ainda afirma, em outra ocasião que a “superior personalidade de J.B. não nos deve impedir de continuar na via por ele indicada”³⁰. Tanto para Burckhardt, quanto para Warburg, nos estudos de arte, que acabariam por influenciar os estudos de história, a temporalidade era não linear, as imagens portavam uma memória coletiva e isso romperia com a história contínua, poderia oportunizar o traçado de pontes entre passado e presente. Tais concepções divergem da história tradicional e da história convencional da arte que ora mergulhavam pesquisadores em cronologias coordenadas e eucrônicas, ora nos aspectos da forma preocupados em evidenciar a verdade dos fatos e da obra. Ao trazer a análise das formas para o ambiente e a cultura, instaurava-se uma inquietação anacrônica nos discursos estabelecidos. Burckhardt lançou os artistas para fora de suas representações, subjetivando-os no espírito do tempo. Warburg fez emergir correlações insuspeitas entre imagens e temporalidades distintas, cunhando conceitos como de sobrevivências de forma, pós-vida (*Nachleben*) ou fórmulas do pathos (*pathosformeln*) que faziam com que uma época se imiscuísse em outra, que se admitisse a sobrevivência de formas de um tempo passado em outro. As imagens de

²⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2003.

²⁹ BURCKHARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Um Ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

³⁰ Nesse sentido, ver o artigo de Cássio da Silva Fernandes, publicado na Revista Locus: FERNANDES, Cássio da Silva. Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento. In: *Locus: revista de história*. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em História, 2006, v. 12, n.01. p. 128-143.

seu Atlas Mnemosyne são referências às imagens que portam memórias coletivas. Forma e conteúdo eram inseparáveis, pois, para pensá-las, era necessário mobilizar um conhecimento de natureza cultural e que se completava em atos de memória e montagem.

Burckhardt e Warburg são referências na concepção interpretativa das imagens sistematizada nos estudos de história cultural elaborados por Pesavento. A ideia do esboço e do verossímil combina aspectos recuperados pela autora ao tratar das imagens pela história cultural. Mesmo as imagens figurativas (preferencialmente utilizadas pela autora em suas análises) não corresponderiam à realidade como reprodução absoluta. Seriam frutos de atos criativos e de “invenção”, resultados de uma interpretação e experiência, que ela considera, ao mesmo tempo individual e coletiva. As imagens, para Pesavento, confirmam, transfiguram, negam, podem combater o real instituído. Em sua argumentação, as imagens são ambivalentes, pois são e não são a coisa representada. São *mimesis* e *fictio*. A *mimesis* seria a propriedade de similitude que permitiria o reconhecimento do representado e da criação, enquanto o *fictio* apontaria para a metáfora, “manifestação de caráter simbólico que sinalizaria para além do que foi exibido”. Embora não sejam tudo que queremos recuperar, as imagens “trazem a presença de um plus”, como afirma, “um outro sentido que se insinua”, evidenciando a construção de significados³¹.

Construção que tem tons de montagem e a montagem é algo que se encontra em Warburg e que se recupera como afinidade metodológica para a história cultural. Em seu *Atlas Mnemosyne*, Warburg juntou dezenas de pranchas imagéticas, procurando, na associação de imagens aparentemente desconexas, expressões de movimento passional de partes do pensamento ocidental na época da Renascença. A associação o levou ao levantamento de dados da memória coletiva, por meio de uma disposição criativa de reprodução de fotografias, que, montadas em ordem não necessariamente linear, fazia com que cada imagem pudesse dialogar com as demais e entre si. Cada prancha tem sido encarada como a expressão de um pensamento por imagens e tem gerado uma série de interpretações que remetem às cronofotografias e à montagem por afinidades em diversos suportes, de Etienne Jules Marey à cine-montagem de S. M. Eisenstein³².

³¹ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In. PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, op. cit., p. 104-105.

³² A este respeito, ver as indicações de Etienne Samain. SAMAIN, Elienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelações de culturas e ampulheta de memórias. In. *Como Pensam as Imagens*. Campinas, Ed. da Unicamp: 2012. p. 51-88.

Imagens que juntas produzem montagem e movimentos dinâmicos são recuperadas por Pesavento, ao falar de “método” para a história cultural.

No capítulo em que expõe a busca da história cultural por um método em seu livro *História e História Cultural*, Pesavento nos faz uma advertência. O capítulo trataria mais de estratégias do que de métodos, pois, ao formular problemas, a história deveria admitir que os “vestígios precisam falar”³³. Não se tratava de buscar fórmulas de interpretação apriorísticas, longe dos vestígios e das perguntas possíveis, mas de admitir a reconstrução como meio e ela própria como evidência de construção de sentidos em diálogo com tempos diversos. De fato, embora exponha afinidades da história cultural com o sentido indiciário das análises de Carlo Ginzburg ou mesmo com a perspectiva antropológica presente na descrição densa de Clifford Geertz, a autora enfatiza o caráter empírico do olhar que problematiza a história e não apresenta um método para os estudos de história cultural. A autora não o faz pela simples razão que nos apresenta os estudos de história cultural como uma perspectiva de análise afinada com as reflexões da hermenêutica contemporânea, que é fundamentalmente antimetódica. Portanto, em seu esforço de dizer quais as “estratégias metodológicas” da história cultural, a autora evoca a perspectiva da montagem em Walter Benjamin:

É preciso recolher os traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças ou puzzle de peças, capazes de produzir sentido. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado, ou então se combinam por contraste, a expor oposições ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, argumenta Benjamin, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado³⁴.

Mas essa opção era mais do que filiar a história cultural a uma perspectiva teórico-metodológica, era uma maneira de legitimar a busca por um princípio de análise baseado em uma lógica interpretativa que admitia o gesto de reconstrução. Em uma posição que serve à análise de imagens e à própria história, já que considera a imagem com o mesmo *status* de outros documentos historiográficos, Pesavento diz que o intérprete historiador deve recolher traços, registros e reconstruí-los, formando com eles um “verdadeiro quebra-cabeças capaz de produzir sentido”. Nota-se que o sentido é menos que um significado, à medida que não produz verdades, mas uma possibilidade de interpretação que atua na ambivalência do vestígio, entre a *mimesis* e o *fictio* do sintoma, algo que

³³ PESAVENTO, op. cit., p. 63.

³⁴ Ibidem, p.64.

o historiador pode buscar na imagem ou em outra fonte. Imagens seriam sintomas, montagens que poderiam desdobrar modelos temporais, como foram experimentados por Jacob Burckhardt ou por Aby Warburg.

Em montagens anacrônicas, o que podem as imagens?

Deve haver nova compreensão genealógica, a que se interroga sobre as condições de engendramento, tanto quando sobre o ritmo agonístico das destruições, das sobrevivências, dos anacronismos.

Carl Einstein

As imagens não recuperam a verdade do passado por uma simples razão: passado e verdade são constructos imbricados no diálogo sob a lógica de tempos remontados. Mas, então, para que servem? Como Pesavento oferece contornos ao exercício de interpretação das imagens no território do historiador cultural, qual seria sua legitimidade para o historiador da cultura? Além de apontar a perspectiva do tempo da representância da imagem, sua conexão com a memória e a imagem como montagem, os estudos da autora nos fornecem o argumento do acesso quase que privilegiado da imagem ao universo das sensibilidades. Ao tratar de fotos de família, por exemplo, “considera o álbum de fotos como no coração de uma rede de sentidos que toca as sensibilidades e organiza a esfera do privado”³⁵. O valor dessas fotos, explica a autora, seria o de marcar afetividades. Imagens são portas de entrada para o universo das razões e sensibilidades que movem os tempos. E o que seriam sensibilidades? Para a autora, como um conceito-chave para se entender a representância, as sensibilidades corresponderiam a um núcleo primário de percepção de mundo. Ligadas à tradução da experiência, as sensibilidades teriam fortes vínculos com a percepção dos sentidos e com a elaboração cognitiva dessa percepção. Como explica:

Situa-se num espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana brotada no corpo, como uma resposta em face da realidade. Traduz em sensações e emoções a reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. Ao mesmo tempo, correspondem às manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária é organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis ou contínuos. Aqui, as sensações se transformam em sentimentos, afetos, estados da alma. Este é o momento da percepção³⁶.

³⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memórias e Sensibilidades: territórios do historiador. In: PESAVENTO; PATRIOTA; RAMOS, op. cit., p.21.

³⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy e LANGUE Frédérique (orgs). *Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007, p.10.

Imagens seriam portas de entrada para o mundo das sensibilidades e, na perspectiva da história cultural, para a leitura. As imagens se tornam importantes ao historiador à proporção que mobilizam sentidos. É por esse motivo que o valor estético da imagem é pouco relevante no caso. Sua importância estaria mais em seu poder de diálogo e de interpelação com o universo da pesquisa, do problema histórico envolvido em sua leitura, do que com a apreciação estética da imagem (embora a técnica e sua análise formal sejam partes integrantes da composição interpretativa).

Mas, a imagem possui outros atributos. A experiência estética é uma experiência cognitiva, e conhecimento sensível e racional são formas de apreender o mundo para a autora. Por outro lado, a imagem porta imaginários de sentido marcados por historicidades que atendem ao horizonte de recepção de cada época. A sedução das imagens é evocativa e desperta memórias. Imagens suportam tensões entre o visível na forma e seus silêncios e suas lacunas, entre o todo que se revela na composição e o detalhe, entre o subjetivo e o social, entre as dimensões individualizantes e as coletivas. Imagens precisam ser pensadas não apenas em sua produção, mas em processos de recepção, leitura e consumo³⁷.

Imagens não podem tudo, mas são necessárias – adverte-nos Didi-Huberman. Com uma leitura atenta de Walter Benjamin, o autor explora leituras imagéticas, dando a ler o que nos salva do inesquecível. A exemplo, ao ler imagens de Auschwitz, quatro fotografias de agosto de 1944, o historiador da arte sobrepõe lembranças, conhecimentos topográficos de arquivos, testemunhos contemporâneos e retrospectivos e produz uma montagem interpretativa que, por mais cercada de argumentos ou “controlada” possa ser, admite, com Benjamin, a fragilidade que só permite a leitura em um lampejo. É de Walter Benjamin essa adoção do pensamento por imagens que reconhece sua própria dificuldade:

A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas que não adquirem legibilidade senão numa determinada época [...]. A imagem no agora da cognoscibilidade, exibe de modo extremo a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda a leitura³⁸.

Mas, isso não significa que não devemos nos esforçar em ler, pois se não recuperam tudo, as imagens trazem muito. Auschwitz foi o horror e o horror gera o silêncio. A leitura faz falar e isso só pode ser feito com o gesto de decompor, colocar à parte, desmontar e reconstruir.

³⁷ PESAVENTO, Sandra. O Mundo da Imagem: território da história cultural. In. PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, op. cit., p.106/107.

³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: Ed. Imago, 2012, p. 119.

Ato que o historiador da arte interpreta como um gesto historiográfico. O historiador recopia, transcreve, fotografa, construindo o arquivo. Para Benjamin, a quase-observação lacunar e frágil, só se torna interpretação quando forem convocados todos os elementos do saber: documentos escritos, testemunhos, outras fontes visuais suscetíveis, segundo Didi-Huberman, de serem reunidas pela imaginação histórica por um ato de montagem³⁹. Inspirado, ainda, em Jean-Luc Godard, o autor reconhece o poder da montagem e recita o cineasta na ideia que a montagem é o que faz ver, é o que permite ler a imagem. A montagem não excluiria as partes, não apresentaria homogeneidades ilusórias, mas criaria uma terceira imagem, de duas, já montadas uma com a outra. Processo que não absorveria as diferenças, mas as acusaria. “A imagem adquire legibilidade que decorre das escolhas de montagem”⁴⁰, afirma o autor. Esta montagem produz um pensamento.

Em outro momento de análise, recuperei o ato cubista de leitura da realidade como o ato de um historiador cultural. Nele, ênfase a desmontagem e a montagem em pretensões eucrônicas. Para exemplificar, convoquei Pablo Picasso (1881-1973) em uma obra específica: a *Guitarra* (1913). Escrevi o texto, inspirada pelas lições de história cultural que me foram transmitidas por Pesavento em seus últimos trabalhos de produção e interlocução acadêmica⁴¹. Ao construir a *Guitarra*, Picasso estava consciente da decantação das formas do real, a que objetivava realizar por facetas. Não mais a arte como domesticação da aparência, não mais a arte como imitação da realidade. Arte como recriação, como recomposição, como linguagem e plano de leitura. A *Guitarra* de Picasso permitiu a cristalização em uma só imagem dos diferentes planos de um objeto. Ao privilegiar mais a dinâmica de desmontagem e montagem do que a ilusão ingênua de imitar a realidade, os princípios cubistas reorganizaram a tela, que passou da representação bidimensional, ao volume, ao relevo. Interessante observar que, com tamanha pretensão, a elaboração artística da *Guitarra* não caiu na abstração total, tinha ambições de verossimilhança. Ela está lá, é identificável em suas formas convencionais. Está desmontada, entretanto. Em um recado claro, Picasso nos faz ver que a *Guitarra* na tela é uma construção consciente de suas impossibilidades. Uma releitura do tema que ele decompôs em fragmentos e reorganizou com o afã de poder interpretá-la em suas várias facetas.

³⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit, 2012, p. 148

⁴⁰ *Ibidem*, p. 176/177.

⁴¹ CAPEL, Helôisa Selma Fernandes. Entre Acácias e Ipês: cores e formas da História Cultural. *Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol.6, Ano 6, no.2.Abril, Maio, Junho de 2009. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/> Acesso em 20 de junho de 2013.

Picasso não transportou para a tela a Guitarra que via, mas deu a ler a Guitarra análoga, conferindo-lhe sentidos apreendidos por meio da decomposição de suas partes, investigadas em suas diversas dimensões para melhor compreendê-la. O resultado resolveu-se em um acordo de verossimilhança com a Guitarra externa e promoveu uma reconfiguração. Pesavento destaca esta ação como um ato próprio do historiador da cultura. Essa metáfora visual não serve apenas à história, mas à história cultural no trato com as imagens.

Imagens precisam ser desmontadas e remontadas para serem compreendidas. O exercício de desmontagem e recomposição é um ato cubista, princípio defendido por Carl Einstein⁴² e que cabe bem aos princípios evocados pelos estudos de história cultural. Se a história cultural parte do questionamento da objetividade histórica e admite a recomposição como própria do ato autorreflexivo do intérprete, tratar com imagens é realizar um gesto cubista. Segundo Antonio Oviedo, na concepção de Einstein, o quadro cubista não se propõe a “representar”, mas somente “ser” e trabalhar⁴³. Esse trabalho se realiza em uma decomposição fecunda e uma recomposição caleidoscópica que jamais descansa.

⁴² EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

⁴³ OVIEDO, Antonio. Nota Preliminar. In: DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2008, p. 10 - 28.