

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

**NAS FRONTEIRAS DA MORTE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS RELIGIOSAS
E A PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA¹**

**THE BORDERS OF DEATH:
CONSIDERATIONS ABOUT RELIGIOUS IMAGES
AND THE HISTORIOGRAPHIC PRACTICE**

Patrícia Marques de Souza*

Resumo: Este texto busca refletir sobre o papel da memória na recepção de fontes visuais com ênfase nas imagens que foram confeccionadas sem o propósito de se tornarem *objets d'art*. Dentro deste grupo, destacam-se gravuras e iluminuras produzidas nos séculos XV e no início do XVI, na Europa, com temática cristã sobre a morte e o morrer. Neste sentido, serão utilizados os conceitos de anacronismo e montagem que foram revisitados e reformulados pelo filósofo Georges Didi-Huberman em suas mais recentes publicações.

Palavras-chave: Imagem. Morte. Memória.

Abstract: This text seeks to reflect on the role of memory in the reception of visual sources with emphasis on the images that were made without the purpose of becoming *objets d'art*. Within this group stand out illuminations and engravings produced in the fifteenth and early sixteenth centuries, in Europe, with Christian thematic about the death and dying. For this, we will use the concepts of anachronism and montage that were revisited and reformulated by the philosopher Georges Didi-Huberman in his most recent publications.

Keywords: Image. Death. Memory.

¹ Este artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado intitulada: "Entre a salvação e a danação: as gravuras, a persuasão e a memória da Paixão na *Arte de Bien Morir* (1480-84)".

* Mestra em História Social (PPGHIS/UFRJ).

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

“Afinal, toda a Arte é Contemporânea.”
(SERRÃO, 2011, p. 12)

Tendo a frase citada acima do historiador da arte Vitor Serrão como ponto de partida, é possível mapear as principais discussões desenvolvidas por estudiosos das imagens nas últimas décadas. Segundo o filósofo francês Georges Didi-Huberman, toda imagem é carregada por um passado latente e é convocada para um novo diálogo e confronto de olhares entre o sujeito e o objeto, no instante do *ver*. Assim, toda a arte seria contemporânea, pois esta só poderia ser apreciada no presente do espectador que a observa. Esta prerrogativa é importante na medida em que a história das imagens passou a ser analisada pelo ponto de vista sociocultural com o historiador da arte alemão Aby Warburg, no início do século XX (WARBURG, 2013, p.p. 123-140). Para este autor, era preciso considerar a relação íntima entre o criador e o objeto criado, entre o continente (o exterior) e os artistas, isto é, era necessário pensar a imagem a partir da sua materialidade e de suas relações com o mundo em que ela estava inserida e para o qual foi concebida. Com efeito, para esse historiador da arte era imprescindível fazer perguntas de cunho histórico-cultural aos objetos visuais, ou seja, era crucial considerar a imagem *no* seu tempo de produção e as suas possíveis reminiscências.

A partir dos textos pioneiros de Warburg, o estudo das imagens passou a ter um novo desafio. Também era preciso estar atento às imagens conservadas na memória - as chamadas imagens de pensamento por Didi-Huberman - que, ao mesmo tempo, são lembranças e projeção do sujeito sobre o seu passado e a sua realidade. Ademais, como defende este último autor, estar diante de uma imagem seria como estar perante o próprio *tempo*. Sendo assim, o exercício do olhar provocaria uma abertura, uma cisão: a convocação da memória, de um sintoma - termo usado pelo

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

filósofo francês e que evoca os trabalhos de Sigmund Freud². Neste sentido, o presente artigo parte das propostas de Didi-Huberman para analisar o papel da memória na apreciação e na recepção de fontes visuais cristãs definidas pelo próprio autor como “sintomáticas”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15). Primeiramente, iremos realizar uma breve análise da *práxis* historiográfica para depois adentrarmos nos estudos das imagens medievais com temática sobre a morte e morrer.

Novos caminhos, velhos problemas

Ao questionar o campo epistemológico da História da Arte e a falsa ilusão de precisão e de completude trazida pela historiografia kantiana, pelo conceito de símbolo de Ernst Cassirer e pela iconologia proposta por Erwin Panofsky, Didi-Huberman propõe um alargamento dos “modos de ver” no campo da História. Ao interrogar as certezas e as respostas absolutas que reinam na disciplina, o filósofo chama a atenção para a fragilidade inerente a todo procedimento de verificação e seu carácter, muitas vezes, lacunar. A busca por tornar-se uma ciência fundamentada e respeitada teria levado a disciplina a estabelecer respostas fechadas e sufocantes: os objetos figurados estariam apreendidos e perfeitamente explicados a partir de uma simples decodificação. Tudo estaria visível e legível para quem conseguisse decifrar os simbolismos presentes em algumas imagens. Era preciso, apenas, estar atento aos vestígios deixados. O tom de infalibilidade preponderava, como argumenta o filósofo:

² Nos estudos de Georges Didi-Huberman, o sintoma – termo emprestado da Psicanálise – está ligado à ideia do saber, ou melhor, das manipulações e invenções sobre determinado símbolo. Estas transformações – operantes em cada objeto - se tornariam incompreensíveis e passariam, assim, a acumular diversos sentidos apresentando, por fim, desvios e contradições. Por isso, é necessário pensar a dialética da imagem, isto é, as suas significações que foram transformadas e rompidas ao longo do tempo.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Os livros de História da Arte [...] sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodítica – de um diagnóstico médico. E tudo se constitui, dizem *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Como destacado no trecho acima, a História da Arte sofreu com o anseio em tornar-se uma ciência assim como também ocorreu com outras áreas científicas que privilegiavam os estudos sociais e humanos. Portanto, para que aquela disciplina conseguisse ser reconhecida dentro do ambiente acadêmico foi preciso equiparar-se à precisão característica das Ciências Exatas. Isso justificaria a busca e a convicção por uma explicação infalível. É justamente esta esperança de asserção que é criticada por Didi-Huberman. Segundo ele, o princípio de certeza apenas servia para camuflar e distorcer a análise das imagens, já que elas jamais seriam “traduzidas” por meios de conceitos ou seriam representações da realidade. A procura por certezas fecharia o entendimento do visível sobre o legível e tornaria as imagens como simples “espelhos” do real. Assim, o historiador só precisaria nomear o que vê, isto é, tudo precisaria ser *apenas* decodificado.

Ao adotar uma forma específica de discurso corre-se o risco de criar fronteiras artificiais para o próprio objeto e, ao mesmo tempo, despojá-lo de seus próprios desdobramentos singulares. Para o filósofo francês, sendo o historiador um *fictor*, ou seja, um modelador, um artífice, um autor e um inventor do passado que ele dá a ler, não seria possível apreender o passado, mas apenas aproximar-se dele (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. p. 10-11). Esta reflexão é uma das maiores contribuições trazidas pelo filósofo para a

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

prática historiográfica porque a busca pela suficiência metodológica e o estreitamento dos campos da História e da História da Arte precisam ser constantemente repensados e questionados.

Após as questões lançadas, Didi-Huberman concluiu que o que se buscava na arte eram as respostas já dadas pela problemática do discurso (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12). Por isso, também seria preciso reformular as perguntas lançadas, assim como seus pressupostos metodológicos, além de escapar da caixa da representação e do fechamento resolutivo. E cada objeto precisaria ser estudado a partir de sua especificidade. Deste modo, o autor apresenta preocupações de ordem teórica que afetam profundamente a forma como as imagens são vistas, percebidas e estudadas na atualidade. Portanto, o filósofo ressalta a importância das escolhas filosóficas no fazer do historiador, pois elas o orientam silenciosamente e são essenciais para o resultado do seu trabalho. Para ele, a questão do sujeito pensado como rasgadura e não como fechamento, que foi proposta por Freud, afetaria também e, de maneira decisiva, a questão do saber.

É a partir dessas chaves da abertura e da dialética trazidas pela questão do sujeito freudiano que a História da Arte deveria se basear: seria preciso pensar também no elemento do *não saber* que nos afeta quando repousamos o olhar sobre uma obra de arte. A incerteza seria algo saudável e necessário na pesquisa histórica e não deveria ser abandonada, isto é, é preciso refutar o determinismo. Pois, ela permitiria revelar as diversas nuances de um objeto que se desdobrariam de diferentes formas e olhares. Pois, trata-se de se permitir experimentar uma rasgadura, na qual, a vivência iria se esvaziar e se obscurecer (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Assim, a imagem acionaria o ver através da *memória*, já que as vivências pessoais interfeririam no olhar sobre o mundo e sobre a própria arte. É a partir do papel da experiência individual no processo do olhar que o próximo tópico abordará

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

os efeitos das imagens através da sua apresentabilidade e da sua capacidade de impacto no espectador.

As imagens no tempo: o anacronismo e o processo de montagem na História

Vão ao Louvre, diante da *Gioconda*, se o que desejam contemplar é uma multidão de turistas refletidos no vidro. Seria esse um efeito visual a mais, associado ao culto prestado à imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67).

A partir do trecho acima é possível refletir sobre o poder das imagens sobre o observador e sobre seu status na sociedade. Atualmente, ver a Mona Lisa ou a *Gioconda* não é apenas estar diante da famosa pintura de Leonardo da Vinci e ficar intrigado com seu olhar dúbio, com a identidade da figura representada ou com as pinceladas de *chiaroscuro* (figura 1). Mas, é também competir por um espaço na sala cheia de turistas que duelam por segundos diante da tela. Na qual, muitas vezes, o *flash* da câmera e o vidro que a separa dos visitantes irá substituir o contato mais imediato entre a pintura e o espectador possibilitando, assim, uma nova forma de encontro e talvez até de conhecimento. O vidro blindado que resguarda a valiosa tela devolve um reflexo de imagens dos próprios observadores transformando-se em uma nova imagem, desta vez coletiva, em contraste com a solidão do retrato da *Gioconda*.

Como bem destacou W. J. T. Mitchell, os museus se transformaram em espaços híbridos que servem a interesses diversos: “[...] museus de arte são uma forma híbrida de templo religioso e banco, nos quais os fetiches da mercadoria são exibidos em rituais de adoração pública, designados a produzir mais-valia estética e econômica” (MITCHELL, 2015, p.170). Qual seria o melhor exemplo para ilustrar esta frase que critica ferozmente a sociedade contemporânea e a sua forma de lidar com os objetos de arte? Nada menos do que a famosa pintura de Da Vinci, a *Gioconda*, citada anteriormente e,

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

compulsoriamente, copiada, referenciada, fotografada e reproduzida nas mais diversas mídias.

Na figura 1 temos uma acumulação de diversas memórias e de tempos. São efetivamente fragmentos postos juntos: traços e lembranças que se compartimentam e se partilham. Ao tentar fazer uma arqueologia das imagens, o historiador precisaria se arriscar com traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e *anacrônicas*, já que vem de lugares distintos e “desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212). Sendo assim, ao questionar o impacto da pintura de Leonardo da Vinci ainda na atualidade, o pensador deveria considerar o caráter ardente da pintura que foi tantas vezes reivindicada e copiada, porém, ainda assim, algo escaparia à sua análise. Algo se perderia. É justamente com essa noção de *perda* e do *não saber* que o historiador deveria se portar perante as imagens. É na dúvida que o conhecimento poderia ser alcançado.

Figura 1



DA VINCI, Leonardo. *Gioconda*. Tinta a óleo. 1503–1517. 77 cm x 53 cm. Museu do Louvre. Foto disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa_Louvre.jpg

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão dos saberes visíveis ou legíveis, mas, seu poder também reside nos deslocamentos dos não-saberes produzidos ao observá-las. Elas exigem um olhar que busca não apenas nomear e reconhecer – característico da iconografia – mas, uma observação que permitiria várias dimensões e que não ansiasse por se concluir. Esta seria a proposta da fenomenologia do olhar, de acordo com Alfredo Bosi: uma perpétua instância de transferência e de transformação (BOSI, 1988. p. 62). Seria preciso desprender-se do saber perante a imagem e, ao contrário, deixar-se ser apreendido por ela. Desta forma, seria preciso buscar o estranho, o diferente, o que se destaca e o que emerge na imagem e não o “real” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24). Por isso, não se deve pensar a imagem como documento, como espelho da sociedade ou ainda como “pura representação da realidade”, mas se preocupar com os efeitos que elas suscitam.

Ao fazer uma história do paradigma visual seria necessário estar sempre atento ao destino dos olhares e das trocas que envolvem a memória e que, muitas vezes, não se manifestam de forma consciente. Sendo assim, é preciso considerar o olhar do espectador da imagem que também ajuda a construí-la, já que o exercício do olhar está sempre carregado com as memórias e as experiências pessoais do contemplador. Por isso, não é razoável negligenciar as imagens mentais, ou seja, as imagens que já compõem o repertório imagético de quem as observam. Portanto, ao ver uma imagem material, o espectador é afetado por lembranças afetivas provocando nele um impacto e ajudando na sua experiência com o objeto figurado. É o que Bosi chama de olhar receptivo: o momento em que o ato de ver transcende o olho humano (BOSI, 1988. p. p. 67-68). Desta maneira, é preciso perceber o objeto através de sua inteligibilidade própria e ao mesmo tempo com um olhar distanciado, ou seja, exige-se pensar a dialética da imagem e *a partir* da imagem.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Ao colocar o *anacronismo*³ como o paradoxo da imagem, Didi-Huberman entra em diálogo com os conceitos de outros pensadores importantes do século XX como: Aby Warburg (sobrevivência), Walter Benjamin (origem) e Carl Einstein (modernidade). Ao estar diante de uma imagem é preciso reconhecer os cruzamentos entre as memórias e as diferentes temporalidades que se sobrepõem. Portanto, para o filósofo francês, a ideia de anacronismo não deve ser apagada da prática historiográfica, pelo contrário, ela deve ser debatida e aproveitada. Deste modo, é preciso conciliar e reconhecer tanto um *passado* quanto um *presente* anacrônico que se abrem perante uma imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54).

Novamente, a *Gioconda* serve para exemplificar a proposta de Didi-Huberman: esta pintura é um exemplo de imagem que não está propriamente no presente nem no passado, mas que serve para tornar sensíveis as relações da imagem *no* tempo. Ao problematizar a própria questão do tempo, o autor mergulhou a sua análise em diferentes dinâmicas do saber e permitiu que ela sobrevivesse à sedimentação proposta, segundo ele, por uma historiografia herdeira de Vasari. Para Vera Pugliese, foi a partir da “experiência estética do historiador”, em seu exercício de trabalho, que Didi-Huberman iniciou a formulação de um projeto e de uma “antropologia da imagem” que visava definir conceitos críticos - e não clínicos - para a *práxis* historiográfica. (PUGLIESE, 2011, p. 14).

³ Em sua significação, a palavra “anacronismo” se refere a um erro cronológico, isto é, o ato de atribuir valores ou ideias, por exemplo, de outra época a um determinado grupo ou indivíduo. Neste caso, falamos da transmissão e da atribuição de características e expectativas que não pertenciam ao tempo do objeto. Em relação à prática historiográfica, Didi-Huberman critica a expectativa – ou ilusão - dos historiadores em fugir do anacronismo, pois, segundo o filósofo, tanto o objeto quanto o fazer historiográfico são revestidos por sobreposições de tempos. A trajetória da humanidade é marcada por histórias rompidas e “restos acomodados” que se reinventam e se transformam. Deste modo, negar a disparidade temporal seria impossível na medida em que ela é intrínseca ao sujeito e a sua relação e atuação no mundo. Sendo assim, seria preciso considerar a incerteza e a dispersão como pontos positivos na pesquisa histórica.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Mediante a recusa ao enraizamento do eucronismo proposto pelos *Annales*, Didi-Huberman sugere o anacronismo como abertura à problematização do tempo e da memória tanto no campo da História quanto da História da Arte. Como definiu Pugliese, a negação do tempo anacrônico causaria, em última instância, uma cegueira funcional e uma recusa à psique e à cultura na História (PUGLIESE, 2011, p. 15). Portanto, seria através do conceito de *montagem* - ou de sobreposições de tempos e espaços - emprestados da Psicanálise que seria possível entender a imagem como um paradoxo que envolve não apenas o objeto, mas também o próprio sujeito. Segundo o filósofo francês:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar "uma história", mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Como foi possível notar pelo trecho destacado acima, o conceito de montagem - caro a Didi-Huberman - seria uma alternativa ao processo de nomeação e até mesmo de entendimento do tempo para a prática historiográfica: negar as sobrevivências presentes em cada objeto, em especial, nas imagens, seria como apagar a trajetória do que está sendo estudado. Ao contrário, para o filósofo, seria preciso trabalhar com a ideia da contradição, do incompleto e do heterogêneo para que fosse plausível "contar uma história" e não podá-la e moldá-la a critério do "cliente".

Na mesma vertente, estudar e analisar uma imagem não seriam, apenas, processos de reconhecimento das cenas pintadas ou das mensagens a ela associadas, mas também um procedimento e uma

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

oportunidade de aprendizagem, de formação de sentido e até mesmo de criação. É sobre a relação entre o sujeito e o objeto e os sintomas relacionados à apreciação e à recepção das imagens cristãs que se abordará a seguir.

A (des) semelhança da vida e da morte nas imagens cristãs

Segundo a tradição cristã, as imagens nunca seriam capazes de substituir o seu protótipo - o destinador da homenagem ou da veneração - como Deus Pai, o Cristo, a Virgem Maria, entre outros exemplos. Ao mesmo tempo em que eram meras lembranças do divino, as imagens sagradas possibilitavam uma maior proximidade dos homens com o mundo celeste, desde que, este vínculo não se tornasse uma idolatria (a imagem como substituta de quem ela representa, ou seja, ela jamais apresenta. Ela é apenas um instrumento de lembrança e, no máximo, de devoção e de veneração).

As imagens cristãs são concebidas para fazerem parte da experiência religiosa. E elas continuam sendo alvos de disputas e de legitimidade que perpassam a história da Igreja Católica tanto no Ocidente quanto no Oriente⁴. Neste sentido, é importante recordar que estes tipos de objetos foram feitos para um destinatário específico: os devotos que, por sua vez, se relacionam com as imagens de forma singular. Isto significa dizer que a própria produção dos objetos visuais se relaciona com a vivência da religiosidade que muda, exponencialmente, de acordo com a sociedade e com a época. São estas imagens e sua relação dinâmica com as práticas religiosas que nos interessam especialmente neste artigo.

⁴ Lembremos, por exemplo, da querela iconoclasta - movimento de cunho político e religioso - que dividiu a Igreja, sobretudo no Oriente, durante os séculos VIII e IX entre os *prós* e os *contras* à utilização e à devoção aos ícones e as imagens religiosas. Sobre este tema, ver especialmente: BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*. [s.n.]. Rio de Janeiro, 2010.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Ao estar diante de uma imagem devocional, o cristão - na Idade Média ou na atualidade -, além de entrar em contato com a figurabilidade do objeto lidaria também com o invisível que se impõe às imagens, pois elas permitem uma transcendência, uma forma de epifania, como diria Jean-Claude Schmitt (SCHMITT, 2007, p. 14).

Por serem imagens sintomáticas, as imagens cristãs operariam seu sintoma, sua mutação que ultrapassaria o legível/visível. O olhar diante da imagem deveria se modificar e se atualizar perante os passados latentes revestidos pela memória dos ritos, da missa, das orações, da audição dos sermões, do teatro religioso e das procissões. Para poder ver uma imagem material, o sujeito projetaria outras imagens mentais a partir da sua memória revestindo, assim, o presente de reminiscências, de lascas do passado, como defende Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.p.19-68).

Nas figuras 2 e 3, o *transi*, ainda envolto por uma mortalha, aponta para seu corpo, para seus restos, em um gesto que visa captar a atenção do espectador para seu estado de composição e de deterioração. Assim como o Cristo aponta para suas feridas (figuras 4 e 5), o morto-vivo exhibe seus resquícios de vida que quase já se foram, porém não completamente. Contudo, a expressão facial não é de dor e de lamento pela perda da vida e da beleza física, mas de vitória e de alegria. Segundo a doutrina cristã, ao morrer, o homem encontra-se novamente em estado de *semelhança* com Deus.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126



Figura 2. Um *transi*. f. 63r. Livro de Horas 50, 1, 023. c. 1480-90. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acesso disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf



Figura 3. Um *transi* (detalhe) f. 63r. Livro de Horas 50, 1, 023. c. 1480-90. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acesso disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf

Para o cristianismo, a morte significa que a verdadeira vida foi alcançada. Nesta mesma lógica, as imagens, assim como os homens, são dessemelhantes, ou seja, simulam algo, um protótipo, porém de forma imperfeita. Por outro lado, vemos na figura 4 o Cristo que sofreu pelo pecado da humanidade e a redimiu com a sua morte e ressurreição. Ele exibe suas chagas, marcas da sua humanidade, provenientes da Encarnação, como lembrança, como *memória* de seu amor e sacrifício. Sendo assim, a morte para o cristianismo tornou-se um rito de passagem, uma forma de não mais morrer, mas de viver a eternidade.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Já o *transi* parece debochar de sua condição transitória (figuras 2 e 3). Uma das eficácias dessa imagem é lembrar o estado inacabado do homem: nem morto nem vivo. Nem condenado e nem salvo. Apesar de a sepultura encontrar-se na porta de uma igreja, característica esta das práticas funerárias medievais, a própria iluminura parecia questionar o destino que a alma deste defunto recebeu: estaria ela na morada dos eleitos? Ou sofrendo as tormentas do Purgatório? Ou pior ainda: a privação da ausência divina no Inferno? Na hipótese dela já se encontrar no Paraíso: por que o *transi* retornaria ao mundo dos vivos, local de miséria e sofrimento? O que o leva a acordar e a perturbar os viventes? O osso ao lado do túmulo assim como as tripas abertas do morto-vivo são lembranças da perda, da destruição e do desaparecimento dos corpos presentes na própria iluminura. Porém, ao se levantar do túmulo, o *transi* interrompe uma ordem natural dos acontecimentos.



Figura 4. Cristo Sofredor com os instrumentos da sua Paixão. Ao seu lado encontram-se a Virgem Maria e São João. Livro de Horas 50, 0, 01. Século XV. Em latim. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acesso disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf



Figura 5. Cristo Sofredor com os instrumentos da sua Paixão (detalhe). Livro de Horas 50, 0, 01. Século XV. Em latim. Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acesso disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Ao permitir uma abertura e um deslocamento de certezas, o *transi* trás à tona a brevidade da vida e o temor em relação à morte ao destino além-túmulo. Túmulo vazio pode significar vida e ressurreição como no caso do Cristo (figuras 4 e 5) e dos corpos que um dia ressuscitarão após o Juízo Final ou apenas um vazio, um buraco de incertezas? Um morto que interrompe o cotidiano dos vivos na figura 2 – percebe-se um casal que passeia ao fundo da imagem – pode tornar-se indício de dúvida e de conflito, pois questiona e incomoda o sujeito que a observa. A imagem, neste caso, causa inquietação justamente por ser ambivalente, como apontam as reflexões de Didi-Huberman.

Diante da tumba salienta-se a proximidade entre o destino do corpo de quem olha e de quem é observado. É possível olhar para o cadáver com os olhos de uma angústia próxima e inescapável. Porém, o túmulo na figura 3 não se encerra. Ao contrário, ele permite uma reinvenção e uma brecha. Um novo destino. Aí estaria o paradoxo, a cisão de ver: olhar a imagem e ao mesmo tempo se deixar ser observado e tocado por ela, como defende o filósofo francês. A partir disso, seria necessário experimentar o que não se vê. Por isso, é preciso buscar o passado que sobrevive na imagem e de que modo ele nos atinge.

O presente do observador só possui sentido porque é atravessado por lembranças, rasgos do passado, que o formam e moldam. Sendo assim, o ato de ver só se manifestaria ao abrir-se em dois: ver algo pressupõe, ao mesmo tempo, olhar e ser visto. Então, segundo Didi-Huberman, torna-se necessário fechar os olhos para ver e se remeter a outro lugar, a um ponto de fuga: “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constrói.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Na gravura da Ascensão de Cristo (figura 6), apresenta-se, apenas, a parte inferior do corpo que está se elevando aos céus. A dupla marca de seus pés é visível na superfície da rocha e aparece como prova da corporeidade e da humanidade do Deus encarnado. Assim como suas chagas que foram cravadas tanto no corpo que se eleva quanto nas pegadas deixadas na terra. A possibilidade da figurabilidade do corpo do Cristo é justamente a característica que define e diferencia as imagens cristãs quando estas são comparadas a outras manifestações artísticas religiosas. Pois, de acordo com a teologia, a Encarnação e a posterior humilhação durante a Paixão só foram possíveis porque elas visavam uma perda, um sacrifício. Neste sentido, as lembranças e as marcas da dor e da tortura também podem deixar rastros tanto na gravura quanto no observador, pois estes funcionam como sintomas – como definiu Didi-Huberman - de uma crença fundamentada nas duplas: pecado e virtude, morte e vida, corpo e alma, condenação e salvação.

Figura 6



Ascensão do Cristo. Gravura impressa por Jacques Colonies (1490-1570) em Toulouse. 1537. 6,5 X 5,9 cm. Biblioteca Municipal de Toulouse, França.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Uma mandorla sutilmente desenhada ao redor do corpo de Jesus em ascensão serve para diferenciar tanto o espaço celeste e terrestre quanto as pessoas que já foram salvas das que ainda estão por vir, como os apóstolos e a Virgem Maria, que estão dispostos ao redor do monte (figura 6). Simples nos traços, pequena em seu tamanho e forte no seu impacto: uma ascensão que precisou mostrar, apenas, os pés do Cristo, pois eles já funcionavam como um elo entre a *dessemelhança* entre o Criador e a criatura que foi perdida - com o pecado de Adão e Eva - e a *semelhança* atingida após a Ressurreição no terceiro dia. O corpo ressuscitado poderia servir, assim, como um sintoma do divino e da visibilidade reivindicada.

Na gravura da tentação pela soberba impressa por Pablo Hurus e presente em um incunábulo catalão da *Ars Moriendi* (figura 7), evidências físicas chamam atenção. Ou melhor, a desfiguração de cinco rostos demoníacos na mesma prancha e que foram circulosados em vermelho, neste artigo, para ajudar a visualização dos novos espectadores. Este ato iconoclasta se repetiu em outras quatro gravuras do mesmo códice que possui um total de dez imagens.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Figura 7



A tentação pela vanglória. *Art de Be Morir*. c. 1493. Impresso por Pablo Hurus em Saragoça. Em catalão. Com onze gravuras. Setor de Reservados. 11 -VI - 41. Biblioteca da Catalunha, Barcelona.

Estar diante desta gravura com “marcas de uso” é um exercício de observação interessante para o historiador, pois ela suscita diferentes questionamentos (figura 7). Primeiramente, esta estampa demonstra, em sua própria materialidade, a passagem do tempo, neste caso, propositadamente, pois é possível sustentar que as faces dos demônios

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

foram apagadas ou riscadas por um cristão que não queria ser fitado pelos olhos maléficos e, quem sabe assim, escapar das artimanhas e tentações. Em vista disso, como propõe Didi-Huberman, estas gravuras devem ser entendidas como uma abertura para o saber e para o mundo, pois elas não devem ser percebidas como uma conclusão ou como uma “esperança positivista de apreender o real” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 187). E sim, como uma oportunidade para descobrir novas imbricações e relações do objeto com o sujeito.

Outro ponto relevante trazido pela reflexão sobre os usos da gravura é que ela se mostra como um objeto dinâmico e vivo, isto é, que se transformou durante a sua utilização nas leituras do manual de bem morrer. Temos aqui um reposicionamento de lugares. Esta espécie de profanação inverte a lógica da própria imagem: ela não poderia mais olhar para o devoto, não em sua totalidade, como se fosse possível distanciar os corpos híbridos e animalescos dos agentes de Lúcifer e o corpo do espectador que estava diante da estampa.

Por último, é necessário frisar o poder que as imagens – especialmente no último caso analisado – têm de mover os seus espectadores, mesmo no caso daqueles que não fazem parte do público para o qual elas foram fabricadas. Neste sentido, é possível destacar que a mesma imagem é percebida de forma diferenciada por vários agentes, pois seu alcance está associado aos diversos tempos e espaços que as atravessam, assim como pelas projeções, valores e expectativas do seu observador.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Considerações finais

Ao comparar o trabalho do artista com o do historiador, Didi-Huberman diz que este último necessita buscar os resquícios das chamas, ou seja, dos sintomas produzidos pelas imagens. Ele também alerta para o fato das imagens precisarem ser vistas como locais de dor, de repulsa, de choque e por isso seria necessário arrancar “os incêndios que ainda estão por vir” e não se contentar com o conformismo de uma tradição historiográfica (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Portanto, saber olhar uma imagem seria reconhecer o anacronismo presente nelas e os efeitos gerados pelas memórias e traumas. A imagem “bem olhada” seria capaz de desconcertar e de revirar, isto é, de fazer arder, de destruir. Sendo uma mescla de cinzas de vários braseiros, ela seria uma marca, um corte no mundo.

A partir da reflexão desenvolvida neste artigo também é possível questionar: até que ponto os vivos se projetavam – e ainda projetam – no mundo dos mortos? Regular a morte através da liturgia, dos ritos cristãos, dos modelos de comportamento, dos trajes e das cores seria também uma forma de ordenar a própria vida? Ao observar as imagens expostas e analisadas anteriormente é indispensável refletir sobre as diferentes dinâmicas envolvidas em suas confecções e recepções. Por exemplo: as imagens estudadas foram produzidas para um contexto específico: serem utilizadas por cristãos citadinos nos séculos XV e no início do XVI durante suas práticas religiosas ou em seus momentos de oração e meditação, sobretudo, em ambiente privado. Contudo, estes objetos concebidos como instrumentos de devoção e de evangelização também podem ser vistos e apreciados, atualmente, por não crentes. Inclusive por especialistas que passarão a analisá-las não como objetos devocionais, mas como fontes de estudo. Neste processo, as imagens perdem a sua primeira e principal razão de existir: a devoção, a fé. Porém, elas ganham também uma nova: a de ser

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

apreciada de forma deslocada de seu contexto de criação e de destinação, surgindo assim, novas possibilidades de conhecimento e de interação.

A mudança no espectador da obra é significativa e interfere complementarmente na forma como ela será percebida, isto é, a sua recepção será essencialmente diferente do primeiro grupo. A alteração do público significa uma mudança nas relações em torno do objeto, isto é, a dinâmica e o impacto serão essencialmente diferentes, pois estes dependem das reminiscências de seu espectador, como foi discutido neste artigo. Falar de usos e manipulações das imagens não é apenas uma questão teórica, mas também uma preocupação quanto aos seus modos de funcionamento na sociedade. Em síntese, o historiador precisaria, portanto, estar ciente da *insuficiência do passado*, ou seja, dos anacronismos que marcam tanto o tempo do objeto estudado quanto do próprio pesquisador para, assim, se dedicar e se aventurar nos estudos das imagens.

Referências

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: A História da Imagem antes da Era da Arte. [s.n.]. Rio de Janeiro, 2010.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (Org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SOUZA, Patrícia Marques de. Nas fronteiras da morte: considerações sobre as imagens religiosas e a prática historiográfica. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 204-225, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. **Revista Pós do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 2014-219, 2012.. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acesso em 8 set. 2016.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/4631/3583>. Acesso em 10 jan. 2017.

Mitchell, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org). **Pensar a imagem**. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 165-189.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. **Revista Palíndromo – Teoria e História da Arte**, n. 6, 2011. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/6_teorias_hst_arte/PALINDROMO_6_artigo_1.pdf. Acesso em 3 nov. 2016.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Editora EDUSC, 2007.

SERRÃO, Vítor. Ver e Crer. Os cinco sentidos da arte da pintura. **Revista Invenire – Bens Culturais da Igreja**, n. 2. 2011. Disponível em: http://www.academia.edu/6739072/Ver_e_Crer._Os_Cinco_Sentidos_da_Arte_da_Pintura. Acesso em 10 dez. 2016.

SCHÖTTKER, Detlev. Os mundos imagéticos de Benjamin. Objetos, Teorias, Efeitos. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Palavra e Imagem**, n. 44, p. 21-46. 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/44/dossie1.pdf>. Acesso em 14 set. 2016.

WARBURG, Aby. A Arte do Retrato e a burguesia florentina In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.