

Políticas do imaginário: história, educação e cultura visual¹

Cayo Honorato

Professor da Universidade de Brasília

Resumo

Neste texto, repasso algumas questões do livro *A guerra das imagens* (1990), do historiador Serge Gruzinski, enfatizando o caráter contraprodutivo das visualidades indígenas em relação às imagens cristãs. Mas, principalmente, proponho que essa leitura seja considerada em um contexto particular de problemas, que diz respeito às narrativas do ensino da arte que trabalham a partir das premissas de uma *virada pictorial* (Mitchell); qual seja: o de um domínio da visão pelas imagens e de um déficit de historicidade das visualidades.

Palavras-chave: virada pictorial; ensino da arte; visualidades indígenas.

Abstract

In this text, I go over some questions of the book *Images at war* (1990), written by the historian Serge Gruzinski, emphasizing the counterproductive character of indigenous visualities in relation to Christian images. But mostly, I propose this reading to be considered in a particular context of issues, with regard to the narratives of art education that work within the premises of a *pictorial turn* (Mitchell); namely: the domain of vision by the images and the deficit of historicity of visualities.

Keywords: pictorial turn; art education; indigenous visualities.

¹ Este texto revê e amplia as questões que apresentei no VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, em junho de 2015, em trabalho intitulado “Visualidades indígenas das imagens cristãs: questões de história e cultura visual para o ensino da arte”. Nesse intervalo, suas posições puderam ser discutidas tanto com meus alunos da disciplina de Teoria e História da Educação em Artes Visuais, do PPG em Arte, quanto com meus alunos da disciplina de Fundamentos da Educação Artística [*sic*], ofertada a diferentes cursos de graduação, na Universidade de Brasília.

[...] nada é mais frágil do que o domínio da imagem.

Serge Gruzinski

A ideia de uma virada pictorial (*pictorial turn*)², tal como apresentada por W. J. T. Mitchell (2009: 19-38, tradução minha)³, refere-se, por um lado, a um fenômeno empiricamente observável, que diz respeito a mudanças na experiência e nas condições de articulação da visão humana, em decorrência de uma cultura tecnológica global e de suas formas de simulação e ilusionismo visual – o que, da sua perspectiva, solicitaria uma “ciência” própria (iconológica). Por outro lado, refere-se ao que deve ser percebido indiretamente, por meio de um debate entre textos, como uma preocupação crescente da filosofia e das ciências humanas – de Pierce a Derrida, passando por Wittgenstein, etc. – com as imagens. Assim, apesar do sentido de *virada* a que o autor se refere – citando Richard Rorty – talvez não se possa afirmar que o fenômeno, desta vez, desapareça com a preocupação da filosofia com as palavras, com “o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; [...] em que, na ausência de centro ou origem, tudo se torna discurso” (Derrida,

² Em textos publicados no Brasil, a expressão pode aparecer traduzida para o português como “virada imagética” ou “virada visual”. Certamente, haveria diferenças a ressaltar entre cada tradução, na medida em que enfatizam, seguindo ou não o contexto a que se referem, diferentes objetos dessa virada: pintura, imagem, visão. Como se sabe, na língua portuguesa, apenas dispomos de “imagem” para traduzir tanto *picture* quanto *image*. Em inglês, segundo Mitchell (2009: 12, nota 5), *picture* pode significar tanto “um objeto ou conjunto construído e concreto” (no caso do substantivo) quanto “um ato deliberado de representação” (no caso do verbo); enquanto *image*, uma “aparência virtual ou fenomênica” (no caso do substantivo) ou “um ato menos voluntário, até mesmo passivo ou automático” (no caso do verbo). Na edição em castelhano que utilizamos, traduzida por Yaiza H. Velázquez, a tradutora sugere o neologismo “*pictorial*”, para os casos em que é necessário enfatizar o sentido de *picture*, em sua diferença a *image*. Em português, existe a palavra “*pictorial*”, porém, ela tem o mesmo sentido de “*pictórico*”. Por ser menos utilizada, pareceu-nos a mais adequada.

³ Todas as citações cujo original se encontra em língua estrangeira têm tradução minha.

2009, p. 409); como alguma coisa à qual não se devesse mais retornar. Assim, para Mitchell (*op. cit.*, p. 21), o que dá sentido àquela virada

[...] não é que tenhamos uma forma convincente de falar da representação visual [...], mas que as imagens (*pictures*) constituem um ponto singular de fricção e desassossego que atravessa [...] uma grande variedade de campos de investigação intelectual.

Certamente, a narrativa paradoxal em que o autor se inscreve não pretende repor o domínio do texto, muito menos sugerir um “retorno à *mimesis* ingênua” (*id.*, p. 23). Ao consultar a virada pictorial num debate entre textos, mais do que numa empiria de imagens, Mitchell parece reconhecer que a teoria não só conhece, mas também constitui/produz seu objeto; que “a realidade não é senão para o sistema ou a pessoa que a define” (Hernández, 2000, p. 195). Da sua perspectiva, não se trata de restabelecer a obsessão por categorias epistemológicas de conhecimento, mas de vincular iconologia e ideologia (enquanto “ciências das imagens”) a categorias socioculturais de *reconhecimento*, em um território ético, político e hermenêutico. A propósito, a encenação metafórica que ele promove, de uma *saudação* entre as duas “ciências” – submetendo a iconologia a uma crítica ideológica, para que não se universalize o sujeito de sua perspectiva, bem como a ideologia a uma crítica iconológica, para que se questione a tradicional associação das imagens à falsa consciência, a um “poder assassino do real” (Baudrillard, 1991, p. 12) ou àquilo que “perverte [as crianças e os jovens] e os retira do bom caminho” (Hernández, 2011, p. 42) –, poderia nos sugerir uma saudação semelhante entre a virada pictorial e a virada linguística; para que as imagens (ícones) não prossigam sob o domínio do texto (*logos*), mas também para que o reconhecimento de sua

singularidade não desapareça com a condição sociocultural do conhecimento.

Com efeito, o problema da interação entre palavras e imagens poderia ser *replanteado* como o problema da interação entre as duas viradas (pictorial e linguística). Não se trata de simplesmente afirmar que as imagens, de algum modo, excedem o domínio das palavras, como se reivindicando uma nova presença ou origem fixa dos significados, mas de incluí-las em nosso entendimento – em razão de seu caráter *pictorial*, por estarem ligadas a um meio material (não textual) – como “[...] uma série de elementos que são irredutíveis aos atos da intencionalidade subjetiva, e que os precede, dando lugar ao pensamento [da imagem *dentro* da linguagem]” (Martinengo, 2013). Tal problema precisaria ser melhor desenvolvido, em suas inúmeras implicações, mas o que devo abordar é talvez um problema mais particular. Por certo, as imagens se confundem com a realidade, ou melhor, tornam-se uma *hiper-realidade*, pondo em causa a diferença entre o real e a representação. (Baudrillard, *op. cit.*) Sendo assim, é preciso considerar não só o que vê uma “ciência das imagens”, mas o modo como ela vê; ou ainda, o modo como as “estratégias de poder discursivo [...] dotam de poder a quem estabelece e fixa esses discursos” (Hernández, *idem*, p.38).

Dois elementos parecem constituir a virada pictorial, segundo Mitchell (*op. cit.*): (1) “a fantasia de uma cultura totalmente dominada por imagens”, ao menos enquanto “uma possibilidade técnica real em uma escala global”, e (2) “a descoberta de que a atividade do espectador (a visão, o olhar, a mirada [...]) pode constituir um problema tão profundo como as várias formas de *leitura* (decifração, decodificação, interpretação, etc.)”. Por certo, ambos adquirem sua dimensão problemática a partir do entendimento de que “não sabemos ainda o que são as imagens”; de que “a experiência

visual não pode ser completamente explicada por um modelo textual predominante”; de que “a necessidade de uma crítica global da cultura visual se tornou inadiável”, etc. No entanto, é possível que o fascínio (teórico) pelo primeiro elemento predomine em relação ao segundo. Ao menos é o que podemos deduzir das ressalvas que Mitchell faz tanto a Panofsky (particularmente, ao ensaio *A perspectiva como forma simbólica*) quanto a Jonathan Crary (particularmente, ao livro *Técnicas do observador*), mesmo que esse, diferentemente do primeiro, tenha reconhecido que o observador tem um corpo; que ele não é simplesmente um reflexo dos aparelhos técnicos ou formas simbólicas.

Em suma, estas são as ressalvas de Mitchell: nenhum daqueles dois autores demonstrou qualquer interesse pelas visualidades enquanto uma *prática cultural da vida cotidiana*, nem pelas marcas de gênero, classe ou etnia no corpo do observador. Sendo assim, precisaríamos considerar não só uma situação de domínio do visual pelo verbal, das imagens pelo texto, mas também da visão pelas imagens; um domínio que se configura menos por um efeito inelutável das imagens sobre a visão, do que por escolhas e omissões no próprio campo da teoria. Mesmo em Mitchell, não parece claro como a “cultura das imagens” possibilitou a descoberta da “atividade do espectador”. Por certo, historicizar e teorizar essa atividade é “[...] uma tarefa [a ser] empreendida em comum, que ainda se encontra em seu estágio mais inicial e tentativo” (*id.*, p. 26). Em todo caso, a preponderância das imagens sobre as visualidades parece encobrir um terceiro elemento: a historicidade da visão, da circulação das imagens, das adesões e resistências (político-imaginárias) dos espectadores; um elemento sem o qual as imagens podem recair numa espécie de autossuficiência substancial, como se fossem enunciados sem enunciação, da mesma forma em que sua investigação teórica pode redundar numa espécie de “presentismo”. A propósito, é o que

o autor recomenda: “O que necessitamos é de uma crítica da cultura visual que permaneça alerta ante *o poder das imagens* para bem ou para mal, capaz de discriminar entre *a variedade e a especificidade histórica de seus usos*” (*id.*, p.10, grifo meu).

Certamente, não se trata de considerar as visualidades em separado às imagens. Diferentemente de Mitchell, Hans Belting (2014) – para quem as imagens (*Bild*) devem ser encaradas “[...] não só como um produto de um dado meio [...], mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível” (*id.*, p.10) – entende que “As imagens não existem apenas na parede (ou no ecrã da TV), nem existem somente nas nossas cabeças. Não podem desprender-se de *um processo contínuo de interações* que deixou seus vestígios na história dos artefatos” (*id.*, p. 13, grifo meu). Ao comentar uma conhecida instalação de Nam June Paik, *Buda TV* (1974), na qual o artista cria um circuito fechado, que simultaneamente capta e projeta em uma TV a imagem de uma estátua de Buda, que dessa forma “assiste” a si própria, Belting afirma que “A imagem que vemos duas vezes não está diante da TV (a estátua) nem no ecrã da TV. Emerge no nosso olhar com uma ambiguidade paradoxal, porque se coloca *na fronteira entre dois meios* que a recebem e, no entanto, não a captam”. (*id.*, p. 17, grifo meu). Essa aproximação entre o olhar (que poderíamos associar à atividade do espectador) e certo espaço intermédio (nem *picture* nem *image*) encontra no corpo um denominador comum. Para o autor, “Também os nossos corpos funcionam como meios, meios vivos enquanto opostos a meios fabricados” (*id.*, 12).

Por certo, há não só um corpo, mas subjetividades – Walter Mignolo (2015: 176 e ss.) dirá: “uma corpopolítica” – que praticam a cultura. Do mesmo modo, é possível afirmar que, entre as imagens e as visualidades, há

um processo de constituição recíproca, não necessariamente dialético, ou ainda, de mútua inscrição, das imagens nas visualidades e vice-versa, a partir do qual as imagens só existem “[...] por meio da carga coletiva e individual que suscitam” (Gruzinski, 2013, p. 239), isto é, por meio das visualidades, dos imaginários, das apropriações. Nesse sentido, conforme o historiador Serge Gruzinski (*id.*, p. 239 e ss.) – em seu trabalho sobre a ocidentalização do México espanhol e a colonização do imaginário indígena –, a difusão material ou mesmo a onipresença das imagens pode ser apenas a dimensão mais anódina desse fenômeno, que deve ser percebido como um “feixe de múltiplos nexos”, como “laços materiais e sociais”, que por sua vez tecem uma “trama contínua”. As imagens seriam, portanto, apenas os “signos de união”, os “instrumentos de evocação”, os “pontos de enraizamento” de uma realidade (material e imaginária) construída por seus usuários.

Em todo caso, a notícia de que a “cultura global está rapidamente mudando de uma comunicação baseada em texto para uma saturação imagética” (Freedman, 2003, p. xii), *de certo modo*, parece chegar com atraso, se considerarmos, por exemplo, o que houve no México colonial dos séculos XVI ao XVIII. Por certo, segundo Mitchell (*op. cit.*, p.19;23), trata-se de um “redescobrimto pós-linguístico da imagem” – eis a sua principal diferença em relação a fenômenos que (da idolatria ao fetichismo) não são exclusivamente pós-modernos –, ou ainda, de uma virada paradoxal, na medida em que ela não parece suplantiar facilmente a ideia de que “a sociedade é [tornou-se] um texto”. Noutros termos, trata-se de uma virada que deve ser, ela própria, tal como a imagem (*picture*), percebida como “um complexo jogo entre a visualidade, os aparelhos, as instituições, os discursos, os corpos e a figuralidade”; como um dispositivo complexo de significação e subjetivação. Mas é a historicidade das visualidades – em

contraponto ao presente das imagens – que nos interessa considerar, particularmente, em relação às narrativas do ensino da arte que trabalham a partir dos pressupostos da virada pictorial, considerando que é nessas narrativas onde talvez pudéssemos encontrar uma centralidade desses processos em âmbito educacional.

* * *

Kerry Freedman, por exemplo, parece bem mais atenta àquele paradoxo, quando afirma que “as relações discursivas têm se tornado cada vez mais visuais, enquanto os símbolos visuais são frequentemente utilizados como uma forma de discurso” (Freedman, *op. cit.*, p. 03). Nesse caso, a autora parece considerar a “profunda imbricação entre palavras e imagem” (Mitchell, 2012, p. 20). Mas haveria, por vezes, na tentativa de se ganhar espaço à discussão dessa virada, uma espécie de denegação do texto, como se o caso fosse pensar “um sem o outro”, ou então, “um depois do outro”. Mas não se trata de reprimir o texto, em vingança à repressão da imagem. Segundo Mitchell (2009, p. 12), “[...] esta interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si: todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas; não existem as artes ‘puramente’ visuais ou verbais”. Por certo, nossa objeção não se dirige à proposta de reconstrução da iconologia, que pretende “explorar a forma com que as imagens tratam de representar a si mesmas”, ou ainda, promover uma “[...] construção básica do sujeito humano constituído tanto pela linguagem como pela imagem” (*id.*, p. 30). Mas nos parece temerário que essas dicotomias – entre palavras e imagens, mas também entre imagens e visualidades – prevaleçam. Sendo assim, abordar as visualidades em sua historicidade pode

constituir um meio de desafiar tais dicotomias, eis que aí, tal como veremos, elas dificilmente se sustentam.

De resto, Freedman parece considerar as visualidades muito mais no quadro de uma “racionalidade cognitiva”, que vincula as imagens a uma forma de conhecimento, do que propriamente no de uma “racionalidade cultural”, segundo a qual as imagens são “mediadoras de significados em cada época e cultura” (Hernández, 2000, p. 39). Noutros termos, o sujeito de sua narrativa é muito mais estético (abstrato) do que empírico (histórico) – ainda que ela reconheça que “[...] um objeto expressivo, independentemente de seu significado para o artista, não possui um significado intrínseco; [e que portanto] é *a experiência de um público* com a cultura visual que a faz significativa” (Freedman, *op. cit.*, p. 69, grifo meu). Mesmo Fernando Hernández (2000, p. 42-45), que mais decididamente toma a cultura como marco explicativo, em algum momento, parece mais preocupado com ensinar estratégias de interpretação dos artefatos da cultura visual, do que em descrever como tais artefatos foram alguma vez interpretados. Certamente, não se pode pressupor que a interpretação seja uma atividade espontânea. Logo, ela precisaria ser ensinada, para que os receptores se tornem “visualizadores críticos” (Hernández, 2011, p. 38). Mas de que modo essas narrativas e suas concepções de ensino se referem a essas interpretações?

Em um dos primeiros livros que escreve sobre educação e cultura visual, Hernández (2000, p. 189-279) dedica 90 páginas à discussão de três projetos de trabalho, para ilustrar sua proposta. No primeiro, com alunos de 1º ano da educação primária (entre 5 e 7 anos de idade), intitulado “O que se pode aprender de um quadro?”, o autor transcreve uma quantidade de respostas textuais das crianças às diferentes perguntas das professoras. Todavia, tais respostas servem mais para indicar mudanças de propósito e

percurso no interior do projeto – em sinal de que as professoras também aprendem –, do que para indicar como as crianças relacionaram o quadro – uma pintura de Salvador Dalí – à sua própria cultura e entorno. Do mesmo modo, esse contexto, em suas várias dimensões, não pode ser percebido espontaneamente, também precisaria ser ensinado, ainda que se refira às vivências e experiências pessoais das crianças. Mas o que Hernández destaca diz respeito à aprendizagem de noções como: inspiração, influência, tema, época, estilo, etc.; todas elas referidas ao universo do quadro e do artista.

No segundo projeto, com alunos de 6º ano, dedicado ao reconhecimento, diagnóstico e transformação do entorno urbano/escolar/visual, os alunos utilizam diferentes formas de registro (fotografias, desenhos, recortes de revistas, além de anotações textuais) para evidenciar *relações* entre os diferentes elementos observados, buscando nesse processo passar da percepção de atributos externos para a percepção e elaboração de conceitos. Como demonstram algumas ilustrações, está claro para os alunos que tais relações também deveriam implicá-los; que se tratavam de relações entre eles e o entorno, que eles ainda não haviam percebido. Todavia, os conceitos reunidos pelo projeto terminam, outra vez, priorizando os elementos formais da linguagem visual: linhas, cores, ritmo, equilíbrio, contraste, perspectiva, etc. Curiosamente, após registrar alguns elementos, escolhidos por ela mesma, por diferentes ângulos de visão, uma aluna conclui: “Uma criança quando pequena vê o entorno de baixo para cima [*contrapicadamente*] e tudo lhe parece grande. Mas, à medida que vai crescendo, encontra tudo mais à sua medida” (*id.*, p. 234, ilustração 16). Todavia, trata-se de um cruzamento aparentemente despercebido pela narrativa do projeto. De um modo geral, as interpretações ficam

subentendidas; aparecem mais como etapas ou momentos do projeto, do que como exemplos específicos e suas implicações.

No terceiro, com alunos de 7º ano, intitulado “Por que a arte muda?”, as manifestações das crianças aparecem de modo abundante. Há não só a transcrição de algumas respostas, mas também de conversas, mapas conceituais, pequenos textos, questionários, cartas, etc. Uma das principais finalidades do projeto é “ter em conta que os alunos podem aprender entre eles (do que dizem, dos materiais que levam para a sala de aula, de seus próprios textos...)”. Outra, é promover uma “consciência das múltiplas relações que se pode estabelecer [...] entre a Arte e as experiências cotidianas de cada um (o cinema, a televisão, a relação com a natureza...)” (*id.*, p. 242). Além disso, de maneira coerente com a perspectiva dos projetos de trabalho, tudo vai sendo decidido pelos alunos: a questão principal (a partir da confrontação entre interesses diversos), o planejamento das etapas de investigação, as capacidades (interpretativas e valorativas) que elas querem desenvolver. Daí, certamente, a importância de se evidenciar suas manifestações, o modo como o projeto vai sendo construído coletivamente. Todavia, embora estejam abertas à interpretação, a narrativa do projeto não necessariamente se encarrega de interpretá-las. A certa altura, um de seus interlocutores, um estudante universitário de licenciatura, avalia algumas dessas manifestações, distinguindo entre “respostas de caráter expositivo e objetivo” e as “de caráter interpretativo, mais reflexivas” (*id.*, p. 261). Mas, nesse caso, novamente, são os aspectos cognitivos, referidos à arte, que são considerados. Não há, por exemplo, uma “análise *polemológica* da cultura”, que pudesse politizar as “operações dos usuários” (Certeau, 2014, p. 44). Em suma, ficamos sem saber quais são as experiências cotidianas dos alunos; há certa ênfase nos significados culturais da arte, mas não nos significados das interpretações produzidas pelas crianças.

Em um texto mais recente, Hernández (2011, p.39-41) denota uma preocupação mais decisiva em relacionar uma exposição sobre Fragonard (1732-1806) ao que as crianças de hoje estão vivendo, permitindo que elas “reflitam, relacionem, projetem e compartilhem o que o sentido da leitura [de diários, cartas, etc.] e o descobrimento da intimidade no século XVIII tem a ver com suas vidas e expectativas na atualidade”. A propósito, a noção de “cultura visual” pode aparecer aí em sentido bastante lato, envolvendo não só as imagens, mas também: arte, textos, objetos e artefatos, relacionados com as “experiências culturais do olhar”, enquanto parte de um “novo regime de visualidade” (*id.*, p. 44;48). Ou ainda, envolvendo não só um processo de redefinição constante da arte em múltiplas direções, mas também aquilo que excede o estritamente visual: a televisão, o cinema, a publicidade, a internet, a música pop, etc.; enquanto entornos culturais (próximos, locais ou globais) dos estudantes (2000, p.11-12). Em suma, o que a perspectiva da cultura visual introduz, mais do que uma atenção exclusiva para as imagens, é “a consideração das práticas artísticas como práticas discursivas – culturais – que têm efeitos nas maneiras de ver e de ver-se” (2011, p.43). Sua questão “não está nos objetos aos quais nos aproximamos, mas em como estes são abordados e as relações que possibilitam” (*id.*, p. 43). Em todo caso, o que Hernández propõe “não era uma questão de ‘objetos’, mas de estratégias [...] para relacionarmos-nos com eles”; o que significa que “a pergunta a responder não era ‘o que é a cultura visual [...]’, mas ‘como favorecer a mudança de posicionamento dos sujeitos de maneira que passassem a construir-se de receptores ou leitores a visualizadores críticos’” (*id.*, p. 38). Contudo, ficamos novamente sem saber o que as crianças refletiram, relacionaram, projetaram, etc.

Ainda em relação ao problema da delimitação do campo da cultura visual, Hernández (*id.*, p. 32-36) propõe três sentidos, posições ou enfoques

provisórios (em sentido antidogmático) para que se pudesse identificá-lo: (1) as práticas culturais do olhar, os efeitos (posicionais e subjetivadores) das imagens em quem as vê, as posições subjetivas que por elas são produzidas (ou que são produzidas em respostas às imagens), ou seja, as *visualidades*; (2) não só o contexto de produção, mas também o de distribuição e recepção das representações artísticas ou visuais, do passado e do presente, isto é, as *formas culturais e históricas das visualidades*; (3) mais do que um quê ou um como, uma *condição cultural (e histórica)*, um espaço de relação (de encontro ou confrontação), um “cruzamento de relatos em rizoma”, que se projeta entre o que vemos e como vemos ou “como somos vistos por aquilo que vemos”, mediado e transformado pelas tecnologias de comunicação e aprendizagem. Mas o próprio autor reconhece:

No entanto, o que começou sendo uma proposta questionadora de narrativas hegemônicas anteriores, como as da história da arte, foi se convertendo [...] em uma corrente que consagra uma nova hegemonia: a do discurso acadêmico dos especialistas que escrevem em torno da “superfície” da imagem e não têm em conta outros olhares e posições acadêmicas. (Hernandéz, *id.*, p. 33)

É nesse contexto, no qual a “atividade do espectador” resta como um “problema posterior” e a cultura visual se torna um território discursivo, que a reconstrução do passado colonial por Serge Gruzinski, nos termos de uma “guerra das imagens”, parece-nos salutar. Para o historiador, no momento em que ele se refere aos enfrentamentos entre índios e espanhóis no México colonial, “Nunca é o significado, a origem ou a natureza da imagem o que pesam nessas lutas, [...] mas antes a textura social, cultural, afetiva e

material que se organizou em torno da efigie.” (Gruzinski, *op. cit.*, p. 263). Noutros termos, “É o imaginário que, ao se enxertar na imagem, polariza a atenção, anima os desejos e as esperanças, informa e canaliza as expectativas, organiza as interpretações e os roteiros da crença” (*id.*, p.265). Assim, para o enfrentamento dos problemas que esboçamos (domínio da visão pelas imagens e déficit de historicidade das visualidades), parece-nos proveitoso percorrer a história dos imaginários “[...] que nasceram no cruzamento das expectativas e das respostas, na junção das sensibilidades e das interpretações, no encontro das fascinações e dos vínculos suscitados pela imagem” (*id.*: 17). Na continuação, repasso algumas questões do livro *A guerra das imagens*, enfatizando o caráter produtivo (ou contraprodutivo) das diferentes espécies de mestiçagens entre o imaginário autóctone e as imagens cristãs.

* * *

Em meados do século XVI, a Igreja Católica decide estabelecer no território da Nova Espanha “uma nova política da imagem”, que manifesta uma forma de cristianismo muito mais compatível com o passado indígena. Segundo Gruzinski (*id.*, p. 137 e ss.), essa política (propriamente barroca) é decisiva à disseminação de uma crença nos poderes intercessores e/ou milagrosos das imagens cristãs, em meio a um contexto social cada vez mais urbano e diverso. De fato, a imagem barroca parece dirigir-se a todos: espanhóis, mestiços, indígenas, etc.; tornando-se, no decurso do século seguinte, uma espécie de denominador comum entre as diferentes populações da colônia. O resultado é uma verdadeira *saturação de imagens*. Veneradas nas procissões, santuários, capelas e igrejas que não cessam de aparecer, nas fachadas e nos interiores das catedrais que começam a ser construídas, mas

também em pequenas confrarias, ou mesmo em espaços domésticos, as imagens se tornam onipresentes:

[...] percebe-se que o tempo colonial parece ordenar-se em torno de uma trama de acontecimentos cujo centro seria ocupado pela imagem religiosa. Em outras palavras, mais que em qualquer outro lugar o acontecimento na Nova Espanha é a imagem. [...]. Não há festa que dispense a apresentação de imagens, sejam as que ornem uma capela, um oratório particular ou mesmo um presépio. [...] Índios, mestiços, negros e mulatos, espanhóis ricos ou miseráveis, sem distinção de etnia e classe, todos possuem uma ou várias imagens, por mais modestas e grosseiras que sejam. (Gruzinski, *id.*: p.184, 222-223)

Essa “epidemia de imagens” decorre de uma confluência de fatores: das ambições de uma política contrarreformista; da perseguição tanto ao protestantismo quanto ao judaísmo; das orquestrações políticas em vista de um consenso nacional e católico; de um desejo de conciliação em torno de uma devoção excepcional; do apagamento das lutas e das guerras civis entre as diferentes populações; da atribuição de certa imaterialidade às imagens, para que pudessem, como era conveniente, serem associadas tanto à tradição da Igreja quanto à terra mexicana; da obliteração da origem humana das imagens, nos relatos que conferem à sua produção um caráter prodigioso; da dimensão espetacular com que são realizados os autos-de-fé; de um controle severo do conteúdo e da circulação dos livros, associado a um analfabetismo predominante; da consignação de inúmeras hagiografias, em analogia à multiplicidade dos ídolos pré-hispânicos; do programa plástico que se difunde com as catedrais; da expansão do círculo de pintores e escultores vindos da Europa, etc. Em suma, trata-se de um fenômeno, ao mesmo

tempo, religioso e político, espiritual e material, mágico e técnico, que permeia as relações sociais em geral.

Contudo, é especialmente notável que, nesse contexto, não se possa dissociar o triunfo da imagem barroca de sua prosperidade em ambiente indígena. Segundo Gruzinski (*id.*, p.222), por volta de 1585, somente os índios mantinham duzentas confrarias na cidade do México, tendo cada qual uma imagem ou retábulo de seu santo padroeiro. Mas por que essa política teria ganho a adesão daqueles que foram usurpados e, em parte, dizimados pela colonização? Isso acaso comprova uma eficácia extraordinária da política espanhola, uma submissão definitiva dos indígenas? Até que ponto essa política teria sido imposta? Até que ponto teria sido aceita? Uma primeira explicação nos é oferecida pelo historiador: diferentemente da política dos primeiros missionários – que buscou extinguir os cultos autóctones, as práticas sacrificiais, os deuses “monstruosos”, etc. –, a nova política aposta na recuperação de uma “sensibilidade idolátrica”. Mais integradora e menos doutrinária, mais pulsional e menos intelectual, ela facilita o acesso dos índios ao cristianismo, amortecendo-lhes a passagem do passado ancestral ao presente colonial. Com isso, mais do que uma simples relação de submissão/dominação entre o paganismo nua e a devoção cristã, configura-se entre essas culturas um espectro bastante nuançado de aproximações, sobreposições, hibridações, mestiçagens etc., cujas ocorrências, para se evitar qualquer esquematismo teórico, devem ser consideradas nas suas singularidades, em suas articulações específicas.

Para Gruzinski (*id.*, p. 137 e ss.), o caso da Virgem de Guadalupe é exemplar. Segundo o historiador, em 1555, o recém nomeado arcebispo da cidade do México, o dominicano Alonso de Montúfar, teria às escondidas substituído a imagem primitiva de uma capela, consagrada à Virgem, por outra encomendada a um pintor indígena, com base em modelos europeus.

Trata-se de um primeiro impulso à inscrição da Virgem no imaginário colonial – embora ignorado pelo relato canônico sobre sua origem, que será consignado pelo padre Miguel Sánchez em 1648⁴. A capela havia sido construída pelos primeiros evangelizadores na colina de Tepeyac, onde já havia um santuário consagrado a *Tonantzin* (que, em náuatle, significa “nossa mãe”, em referência à Terra). Não bastasse a sobreposição dos locais de culto, ou ainda, a associação que se pode fazer entre os nomes da Virgem e *Tonantzin*, a imagem foi recebida pelos indígenas como uma aparição milagrosa, em termos que aproximaram-na de um *ixiptla*⁵. Trata-se, portanto, de uma aproximação ambígua. A imagem é percebida como a manifestação de uma presença divina (cristã), mas também de uma força familiar (autóctone); o que em todo caso implica a reinscrição da própria experiência da manifestação, que tanto havia sido combatida pelos primeiros evangelizadores.

Em parte, confusões desse tipo parece bem recebidas pela Igreja, na medida em que elas apoiam a difusão da crença. Nesse momento, as autoridades eclesásticas passam a explorar o papel das imagens na devoção popular, encorajando o culto aos santos em suas diversas invocações. Sem dúvida, buscando mais homogeneizar as diferentes culturas – em torno dos intercessores designados pela Igreja – do que simplesmente lhes favorecer um contato. No entanto, a estratégia do arcebispo esperava que o paralelismo/sincretismo desse lugar à substituição dos ídolos pelas imagens, e que a idolatria das imagens fosse endereçada para um “além das imagens”, para a “profundidade do sentido” (Baudrillard, *op. cit.*, p.13) que elas representavam. A propósito, nesse mesmo ano (1555), o concílio mexicano

⁴ Posteriormente, tanto o relato de Sánchez como o de outros que o sucederam tratam de reforçar a origem divina, não humana, e milagrosa da imagem.

⁵ Designação em náuatle para as inúmeras manifestações da divindade: artefatos, sacerdotes, vítimas sacrificiais, etc., que não necessariamente estão ligadas à divindade por semelhança, mas por lhe servirem de receptáculo. (cf. Gruzinski, *id.*: 81-82)

reunido por Montúfar decide regulamentar a fabricação das imagens sagradas (Gruzinski, *op. cit.*, p. 209 e ss.). Sua condescendência, portanto, vem acompanhada de um controle (técnico, comercial e ideológico) que se pretendia rigoroso, tanto da produção quanto da circulação dessas imagens. Mas o concílio se ocupou, principalmente, das questões formais e de conteúdo – contra os “abusos das pinturas e indecências das imagens” –, desconsiderando de quais maneiras eram utilizadas; tratando suas apropriações como “delitos menores”. Na prática, mesmo o tribunal da Inquisição, instalado em 1571, poucas vezes castigou os “ofensores de imagens”, limitando-se a impor retoques ou destruir o que fosse incriminado. Com isso, multiplicam-se as imagens, mas também suas apropriações e territorializações, ora reforçando, ora desafiando o monopólio da Igreja.

De fato, muitos indígenas deram à Virgem o significado de *Tonantzin*, corroborando a prosperidade de seu culto. A partir dos anos 1580, o marianismo recrudescer em inúmeras outras invocações: Virgem de los Remedios, Nossa Senhora la Conquistadora, Nossa Senhora de los Angeles, etc. (*id.*, p.153, 184-190). Mas, outra vez, como explicar esse fascínio? De um modo geral, como vimos, os índios tendem a interpretar as novas imagens a partir de uma experiência anterior, a partir do imaginário pagão. Há também certo parentesco entre os espaços oníricos da visão indígena e a pintura maneirista da época, que são alimentados pelas mesmas formas e pelos mesmos fantasmas. Mas “[...] não se pode tratar do fenômeno exclusivamente em termos de influências formais ou de imagens. [...] a experiência colonial da *alucinação* remete tanto às práticas pré-hispânicas como à comunhão eucarística que ela prolonga” (*id.*, p. 234, grifo meu). Outro fator diz respeito à dificuldade dos indígenas para recorrer a seus próprios deuses, em razão das perseguições idoloclastas. Assim, muito cedo,

eles se convenceram de que “[...] as imagens cristãs tinham uma eficácia capaz de responder à expectativa deles” (*id.*, p. 242). Toda essa receptividade, indissociável de uma “conjuntura excepcional”, contribui para tornar compatíveis e complementares elementos que, a princípio, são heterogêneos entre si. Para os indígenas, aderir ao cristianismo, de algum modo, permitiu-lhes acomodar/sustentar sua crença em meio à dominação colonial. Porém, essas “acomodações” demonstram ter um caráter produtivo, se não *contraprodutivo*, que não deve ser negligenciado.

Desconsideramos aqui os recuos do culto indígena para a clandestinidade, que também são formas importantes de resistência. Em vez disso, preferimos repassar algumas aproximações/confrontações que, naquele processo de adesão/acomodação, sinalizam que “[...] os índios não foram consumidores passivos”. De fato, suas “práticas do olhar” têm inúmeras variantes, tais como: disfarces, desvios, reempregos, distorções, paródias, profanações, substituições, etc. Elas respondem às imagens com “incessantes manobras de apropriação”, tanto individuais quanto coletivas; são experimentações, interpretações desviantes, produções autônomas, dissidências iconoclastas, devoções de fachada, secularizações de superfície, etc. (*id.*, p. 240-258) Ainda sobre a confusão entre *Tonantzín* e o nome da Virgem, um cronista da época afirma: “Parece que é uma invenção satânica destinada a paliar a idolatria”. (Sahagún *apud* Gruzinski, *id.*, p.145) Mas não só nesse caso as divindades antigas são “paliadas” por um vocábulo ou imagem cristãos. De muitas maneiras os indígenas enxertam suas crenças no culto espanhol. Algumas comunidades, por exemplo, elegem como padroeiros os santos que evocam elementos de culto pré-hispânicos, como no caso da devoção a São José, assimilado ao fogo. Outras, celebram santos cujas festas coincidem com datas importantes do calendário autóctone. Ou ainda, fazem passar seus *ixiptla* sob a vigilância colonizadora, como se

fossem retratos de ancestrais. Por volta de 1730, um índio introduz um ídolo em um altar consagrado à Virgem de Cuzamoloapan, explicando aos espanhóis que se trata de um ex-voto, quando na verdade enxerga nele uma força pagã (*id.*, p. 240-241). O fato de que veneram objetos muito heterogêneos permite que esses disfarces/desvios sejam às vezes muito sutis. Por volta de 1739, “[...] os otomis adoram uma rosa de ‘fita, curiosamente fabricada, que servia de adorno ao véu da santíssima imagem de Cristo’” (*id.*, p. 248).

Também os índios são, desde 1520, produtores de imagens cristãs. A princípio, sob a orientação dos franciscanos. Mas é por volta de 1686, com o apogeu da imagem barroca, que essa produção se torna objeto de regulamentação. Entretanto, como vimos, as tentativas de controlá-la, na prática, tiveram poucos efeitos restritivos. Em parte, porque os pintores indígenas estavam, ironicamente, excluídos das corporações de ofício. Também porque eles não se encontravam sob a jurisdição do Santo Ofício. Na verdade, sua habilidade e virtuosismo podiam até ser admirados pelos espanhóis. Mas os resultados nem sempre saíam ao gosto da Igreja. Em meio à epidemia de imagens, há distorções e mal-entendidos, imagens “híbridas, heterodoxas e clandestinas” (retratos de um condenado à morte, uma figura da Santíssima Trindade em um rosto de três faces), reproduções “grosseiras, canhestras e escandalosas”, que os padres não param de denunciar; uma criatividade que abala os cânones oficiais, mas que eventualmente promove “surpreendentes alianças” entre as referências europeias e o simbolismo náua, permitindo “cristalizar crenças que seria difícil ou perigoso verbalizar”. Também eles participam do processo de difusão dessas imagens: muitos fiéis mandam pintar os milagres que testemunham, percorrem estradas com estátuas e quadros recolhendo esmolas. Trata-se de apropriações que também manifestam, mais do que

provocações hereges, uma devoção espontânea ou periférica, “o trabalho do imaginário popular sobre a imagem barroca” (Cf. Gruzinski, *id.*, p. 209, 222-227, 252-257).

Mas essa devoção é de tal forma ambígua, que pode se assemelhar à iconoclastia. Alguns submetem as imagens a sanções e insultos; elas são pisoteadas, espancadas, apunhaladas, quebradas, queimadas, amarradas no rabo de um cavalo, utilizadas para se limpar o traseiro, etc. O imaginário indígena mistura aos sacrifícios tradicionais estátuas e quadros de santos de ponta-cabeça. Mas nada disso implica necessariamente a negação da divindade. Ao contrário, na medida em que demonstra uma intensidade da relação com a imagem cristã, ou mesmo a incorporação da liturgia católica. “Quebrar imagens é próprio de uma sociedade que lhes confere um lugar de primeiro plano” (*id.*, p. 228). São ações que geralmente sucedem a súplicas frustradas, a uma falta de reciprocidade por parte do santo, segundo a percepção do devoto. Ou então, que antecedem às súplicas, enquanto conteúdo de ameaças, para que as súplicas sejam atendidas. Tais “sacrilégios” podem, inclusive, ser modelados pela iconografia e simbolismo tradicionais, por exemplo, quando se apunhala a Virgem das Sete Dores, que traz o coração trespassado por espadas. Por volta de 1740, as chicotadas que os índios dão nas imagens são justificadas como um “ensaio” da Paixão. Em 1723, no entanto, quando um pároco resolve jogar no chão e chutar uma imagem de São Jerônimo, são os índios que, “por uma espantosa reviravolta”, põem-se a defendê-la. Em 1761, ao propor a criação de novas imagens, denunciando como falsas as imagens pintadas pelos espanhóis, a iconoclastia indígena parece apenas “o prelúdio de uma substituição”, de um culto que se pretende mais verdadeiro, mais autêntico que o espanhol (cf. Gruzinski, *id.*, p. 227-232, 267-276).

* * *

Dissemos que os objetos cultuados pelos índios são heterogêneos. De fato, qualquer coisa para eles (inclusive as imagens cristãs) pode, virtualmente, tornar-se um receptáculo ou instrumento da divindade: “[...] tesouras, trapos e pedaços de ferro se transformam, na caixinha de um ‘caçador de granizo’ mulato, nas fontes divinas de seu poder sobre as nuvens”. Há nisso uma espécie de deslocamento, das imagens para as apropriações, que, todavia, não prescinde de um meio material para se efetuar. Curiosamente, os cristãos, cuja crença residiria num “além das imagens”, concebem-nas estritamente sob a racionalidade da figuração antropomórfica; enquanto que os índios, denunciados pelos idoloclastas por apego às coisas, concebem-nas de um modo variável. Diferentemente das imagens cristãs, o ídolo pode ser “‘Disforme’, móvel como a chama ou [esconder-se] dissimulado numa cesta de *otate* (vime)” (*id.*, p. 250). Do mesmo modo, diferentemente do imaginário cristão, cuja doutrina “sempre conserva e sustente a mesma figura” (Antonio Vieira *apud* Viveiros de Castro, 2011, p. 183), o imaginário indígena “[...] manifesta uma espantosa disponibilidade para o antigo e o novo, adotando, e ao mesmo tempo evitando, simulacros e cenografias em que a Igreja barroca se obstina em acuá-lo” (Gruzinski, *op. cit.*, p. 251).

Essa disponibilidade/plasticidade assemelha-se àquilo que Viveiros de Castro (*op. cit.*: 183-264), em relação aos Tupinambá, chamou de “inconstância da alma selvagem”. Embora não se possa deduzir as afinidades entre os nauas mexicanos e os tupis da costa brasileira, trata-se de alguma coisa “[...] que se pode experimentar na convivência com muitas sociedades ameríndias”, e que marca não só “[...] sua relação com o cardápio ideológico ocidental, mas também [...] sua relação consigo

mesmas, com suas próprias e ‘autênticas’ ideias e instituições” (*id.*, p. 191). De qualquer forma, aos olhos dos jesuítas, os índios brasileiros eram “gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, [...] incapazes de crer – ou capazes de crer em tudo” (*id.*, p. 184-185). Para o antropólogo, tal inconstância implica uma postura fundamental (diríamos, uma *performatividade*) do pensamento ameríndio: uma “*ouverture à l’Autre*” (*id.*, p. 195); uma “incompletude ontológica essencial” (*id.*, p. 220); um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado” (*id.*, p.206), etc. Com efeito, essa “afinidade relacional” marca uma diferença radical em relação ao imaginário cristão; uma diferença irreconhecível pelo “identitarismo substancial” dos europeus: a propensão do pensamento indígena para assumir múltiplas formas, postulando “[...] a fluidez extrema das criaturas, coisas e aparências” (Gruzinski, *op. cit.*, p. 271).

É preciso considerar, no entanto, que aquelas apropriações contraprodutivas refletem o “olhar dos vencidos”. As “oscilações incessantes” (da secularização e da sacralização) que eles praticam, entre outras táticas, para escapar às perseguições, não são poderosas o suficiente para questionar a supremacia das “imagens estabelecidas”. São suficientes, todavia, para “[...] animar os imaginários, suscitar as expectativas, acolher os milagres e reinterpretar incessantemente a presença na imagem” (*id.*, p. 275-276); em suma, para animar uma dimensão político-imaginária das reinterpretações, que a Igreja não consegue eliminar. Neste ponto, as políticas dos imaginários fazem um par inestimável com o pensamento indígena, em sua “radical incompletude” (Viveiros de Castro, *op. cit.*, p. 241). De volta às questões iniciais deste texto, seria preciso incluir não só as imagens (*pictures*) em nosso entendimento, mas também os imaginários, enquanto elementos irredutíveis aos atos da intencionalidade subjetiva.

Parafraseando Mitchell, teríamos de pensar “um redescobrimto pós-imagético dos imaginários”, no qual o elemento político – a “ausência de sujeição” (*id.*, p. 217) – se torna um problema epistêmico, assim como pedagógico, em sintonia com uma ciência de base intersubjetiva (referida a um debate público), que o fim das certezas (se não o da natureza) parece nos solicitar.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alvez. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marquez Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 407-426.
- FREEDMAN, Kerry. *Teaching visual culture: curriculum, aesthetics and the social life of art*. New York: Reston: Teachers College Press; National Art Education Association, 2003.
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. Trad. Jorge Ferreira Santana. 7a. reimpr. México: FCE, 2013.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2000.

_____. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (orgs.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 31-49.

MARTINENGO, Alberto. From the Linguistic Turn to the Pictorial Turn – Hermeneutics Facing the ‘Third Copernican Revolution’. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, v. 5, 2013, p. 302-312.

MIGNOLO, Walter. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronteirizo y desobediencia epistémica. In: _____. *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad*. Madrid: CIDOB, 2015, p. 173-189.

MITCHELL, William John Thomas. El giro pictorial. In: _____. *Teoría de la imagen*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009, p. 19-38.

_____. O futuro da imagem: a estrada não trilhada de Rancière. In: MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (orgs.). *Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 19-35.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: _____. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 181-264.