



DA ICONOLOGIA À ICONOFOTOLOGIA:

Uma mudança paradigmática

FROM THE ICONOLOGY TO ICONOPHOTOLOGY:

A paradigmatic change

Antônio Jackson de Souza Brandão¹

RESUMO:

O presente artigo propõe uma nova abordagem da leitura de textos de períodos extemporâneos e, para isso, fez-se necessário criar um novo termo que correspondesse a essa expectativa: a iconofotologia. Para que um leitor contemporâneo possa ler e compreender textos retóricos dos séculos XVI, XVII e XVIII, teria de ter acesso a uma chave signíca a que somente seus leitores tinham acesso: as iconologias. No entanto, esse referencial se perdeu, por isso o substituímos por um outro, a partir do acervo imagético-fotográfico de que dispomos hoje e que chamamos de iconofotológico. A partir dele, será possível lermos, sob o ponto de vista contemporâneo (não sob o ponto de vista seiscentista, por exemplo), os poemas que denominamos fotográficos.

PALAVRAS-CHAVE - iconofotologia; iconologia; imprensa; poesia; fotografia.

ABSTRACT:

The present article intends to give a new approach to the reading of texts from the untimely periods and, for that, it was necessary to create a new term that corresponded to this expectation: the iconophotology. In order to enable a reader to read and understand rhetorical texts from 16th, 17th and 18th centuries, he would have to have access to a signical key to which only readers of that moment had access: the iconologies. However, such reference has been lost; therefore, we have to replace it by another one, from the imagetive-photographic collection we have, which is called iconophotological. With this premise, it will be possible to read, under the contemporary point of view (not under the baroque point of view), the so-called photographic poems.

KEYWORDS - iconophotology; iconology; printing; poetry; photography.

¹ Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura e fotografia pela Universidade de São Paulo (USP), sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, atualmente é Diretor da JackBran Consultoria, email: jackbran@jackbran.pro.br





A FORMAÇÃO DA VIRTÙ VISIVA E O PODER IMAGÉTICO

Na passagem do medievo para a modernidade, verificou-se, em uma das muitas alterações cognitivas por que o ser humano passou, o deslocamento de sua percepção sensorial que, de auditiva e tátil, converteu-se em visual. Muitos embates, porém, foram necessários para que se efetivasse sua total aceitação e compreensão, pelo menos para os vários teóricos que fizeram dessa querela seu objeto de estudo. Exemplos não faltam na história e não se limitam à Idade Média. Deste período, por exemplo, podem-se destacar a escola mnemônica, cuja tradição era baseada na oralidade e na audição, ou Santo Agostinho, para quem a visão teria a primazia sobre os demais sentidos. Se, por outro lado, retrocedermos um pouco mais na história, veremos que, na Grécia antiga, é possível verificar algo parecido. Platão, por exemplo, considerava, em *A República*, a visão a mais perfeita das sensações, enquanto Aristóteles, em *Da Alma*, dava o mérito à audição, na medida em que esta tem a ver com o discurso que é causa da aprendizagem; o próprio Estagirita, entretanto, afirmara o oposto em *a Metafísica*. (Cf.: Aristóteles, 1987, p. 3)

Para se perceber como se deu essa mudança cognitiva, tomamos um exemplo demonstrado por Ginzburg que, em um ensaio, trata da questão do pecado. Ele aponta que, por volta de 1540, o pecado mais abordado pelos manuais para confessores da Igreja Católica era o da avareza, seguido pelo da luxúria. Este, por exemplo, se manifestava, particularmente, por meio do tato e da audição (Cf.: Ginzburg, 1991, pp. 138-139), revelando a importância que o ouvido possuía na tradição medieval, bem como até meados do século XVI. A visão, por outro lado, quase não é mencionada, nem se advertia contra imagens impudicas, isso porque sua difusão deveria ser mínima ou inexistente, a não ser entre as classes elevadas. (Cf.: *ibidem*, p. 139)

Se a difusão imagética - pelo menos a pictográfica e a escultórica - restringia-se, até o final do medievo, à arte sacra e à vida privada de alguns membros da sociedade - alto





clero, nobreza -, tornar-se-ia significativa, com o advento da modernidade, quando amplia seu alcance de forma avassaladora. Encerra-se, assim, o predomínio da verdade auditiva: Deus não falava mais ao homem por meio do ouvido, mas por meio de imagens. (Cf.: Brandão, 2009, p. 7) Seus reflexos fazem-se sentir ainda hoje: desconfiamos daquilo que ouvimos, afinal "uma imagem vale por mil palavras".

Alguns fatores foram imprescindíveis para que a *virtù visiva* ocupasse o centro da percepção humana, favorecendo, valorizando e ampliando o emprego imagético: a) o perspectivismo de Alberti e a visão unilocular; b) o aprofundamento da alegorização da sociedade: buscava-se aliar as *sentenças* dos *auctoritas* - compiladas durante a Idade Média - a imagens, as quais buscavam não só descrevê-las, mas também interpretá-las; c) a inclusão dos pintores nas artes liberais (*ars liberae*); d) a imprensa de Gutemberg; e) a Reforma protestante com sua iconoclastia e o conseqüente avanço imagético católico, que se tornará seu antípoda.

Lutero, ao fixar suas 95 teses na igreja de Wittenberg não tinha como preocupação evidente nem a condenação das imagens, nem seu emprego nas igrejas - apesar de considerar sua quantidade um exagero -, afinal estava mais preocupado em atacar o Papa e a venda de indulgências. Entretanto, ao radicalizar-se a Reforma, esta saiu do controle de seu mentor e alguns de seus membros passaram a destruir, sistematicamente, as imagens religiosas: esse foi o *start* para que o culto às imagens não só fosse intensificado como também se tornasse o maior trunfo propagandístico do *status quo* católico, corroborado pelo Concílio de Trento, em 1563.

Em uma de suas sessões, ratificaram-se a função intermediária dos santos, dos anjos e da Virgem Maria e a importância das imagens como instrumento da prática devocional em oposição às ideias iconoclastas protestantes. Esse reconhecimento fundamentava-se na tradição estabelecida nos primórdios da era cristã, legitimada pelo Concílio de Niceia





de 787 que estabelecera a tríplice função das imagens na ortodoxia cristã: a) reavivar a memória dos fatos históricos; b) estimular a imitação daqueles que eram representados; c) permitir sua veneração.

São Boaventura, já no século XIII, também reiterava a tradição imagética católica, já que essa deriva de três causas: a incultura do simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. (Cf: Oliveira, 2000, p. 247)

Portanto, a utilização de imagens e de símbolos sacros pela Igreja Católica sempre foi uma constante em sua trajetória, cujos alicerces remontam: a) à própria tradição imagética do Império Romano que, para representar seus vários deuses, fazia largo emprego de imagens, das quais o cristianismo absorveu o *modelo* e a utilização - sendo substituídas pelas representações de Jesus Cristo, da Virgem Maria e dos santos; b) à proto-Igreja das catacumbas, quando Cristo é representado como o Bom Pastor (fig. 1), imagem que corresponderia, posteriormente, ao crucifixo. Isso porque os primeiros cristãos preferiam estilizar a cruz, por meio de outros símbolos como a âncora (fig. 2), a empregá-la, já que a cruz ainda representava ignomínia, afinal era um suplício aplicado aos párias da sociedade.



Figura 1
O Bom pastor: pintura do interior da catacumba de Santa Priscila, segundo metade do século II, Roma.

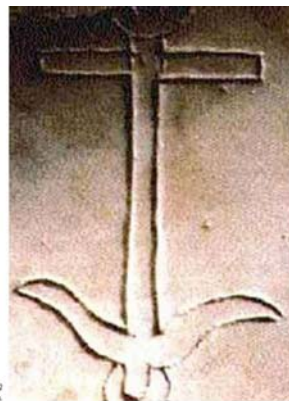


Figura 2
Âncora como representação da cruz, Catacumba de Santa Domitila, Roma.





Diante do embate em que se viu inserida com o advento da Reforma, a Igreja Católica já possuía plena consciência do poder imagético que havia aperfeiçoado durante séculos. Precisava, portanto, adotar uma atitude de autoafirmação e de propaganda contra uma doutrina que buscava centrar-se no vazio da concretude imagética - exterior ao sujeito -, apoiando-se somente no logo- centrismo bíblico.

Os protestantes iconoclastas esqueceram-se de que o *Áόyoç* (lógos - palavra) também é imagem, e que ambos possuíram uma fonte comum, a natureza. Assim, a re- representação simbólica do *Áόyoç* poderia ser *transferida* a um *eίKρνv* (eikón - imagem) correspondente - também ele uma re- representação -, afinal, por seu meio, os mais simples conseguiriam aplacar sua *incultura*, sua inap- tidão diante do todo construído pela humanidade, incluindo os *mistérios da fé*. Tanto o *Áόyoç* quanto o *eίKρνv* dizem algo, são representações; o *Áόyoç* transmite a informação de forma *literal*, enquanto o *eίKρνv* faz o mesmo num relance.

Não se deve esquecer de que tanto na imagem logocêntrica quanto na pictórica há a figura do leitor que, devido a seu repertório interno é quem vai *direcionar* aquilo que será possível, ou não, compreender do que foi dado. Sem repertório, não bastarão belos discursos nem quadros repletos de detalhes, pois a compreensão pode não se efetivar plenamente. A linguagem, por exemplo, é transcendida por aquilo que ela revela, e aquilo que é revelado representa seu verdadeiro sentido. (Cf: Iser, 1999, p. 66)

Como representar aquilo que se desconhece de forma mais eficiente do que a utilização de uma imagem? Isso faz muito mais sentido em se tratando da representação daquilo que não se vê, ou seja, quando se trata do sentimento religioso e de sua experiência: como enxergar o que não se sabe, o que não se imagina? Precisa-se da luz para que seja possível discernir; mas, o que se fez com a supressão imagética iconoclasta foi cercar o homem de trevas para que ele pudesse, sozinho, tentar atingir o inimaginável,





como um cego que tenta reconhecer o rosto de seus entes sem poder tocá-los: eis a visão de um Deus desfaciado.

Entretanto, segundo a doutrina cristã, Deus tornou-se concreto e mostrou sua face por meio de seu *Áόγοç* cujo poder é tornar-se imagem real e perceptível daquilo que não é possível enxergar devido às trevas da pequenez humana. Se Deus se fez conhecer por meio de sua própria imagem encarnada, por que cortar a luz que dissipa as trevas do não conhecimento - cujo elemento básico é a representação imagética religiosa, enquanto essência do pensamento simbólico -, privando o homem do acesso perceptível do divino por meio das próprias imagens? Esse é o resultado da ico-noclastia ao se abolir a imagem religiosa, pois acabar com sua representação simbólica, torna mais escuro o liame que separa a realidade da transcendência, já que aprendemos a sentir simbolicamente quando observamos imagens religiosas. (Cf.: Dreher, 2001, p. 31)

Os suportes simbólicos presentes nas imagens religiosas pressupõem a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, logo de vê-la diferente do que é (Cf.: Castoriadis, 1982, p. 154); além disso, depreende-se de seu emprego que haja um acordo entre uma coletividade para sua utilização. Essa se torna, desse modo, arbitrária em relação àqueles que lhe são estranhos - da mesma forma que o signo é arbitrário - por isso nem todos podem compreendê-la. Necessita-se de códigos e chaves comuns, sem os quais sua decodificação não é possível; para isso se presupõe, portanto, a capacidade de estabelecer-se um vínculo permanente entre dois termos, de modo que um represente o outro. (*ibidem*, p. 155)

Essa diferença entre o ser e o representar minimiza a não compreensão do mítico, pois é possível se apoiar no simbólico para visualizar o transcendente, utiliza-se, dessa forma, aquele para que sirva como um espelho deste, ou seja, da divindade. Diante do crucifixo, por exemplo, pode-se entrar em êxtase, apesar de se saber que o mesmo não é,





na realidade, Jesus Cristo. Eis porque chamar as imagens católicas de ídolos é um contrassenso: elas estabelecem, simbolicamente, o que querem representar, buscam recordar o que se convencionou dizer *Cristo crucificado, a Virgem Maria* ou qualquer outro santo.

Outro ponto a se observar é que essas imagens sacras são codificadas segundo o momento em que estão inseridas, ou seja, também participam de uma convenção social a que estão submetidas, sofrendo, muitas vezes, mudanças na forma como são representadas, principalmente no Ocidente.

No Oriente, por outro lado, a confecção de ícones utilizados pela Igreja Ortodoxa ainda segue os mesmos procedimentos de seu início como arte sacra: nunca é assinada, não há feixe de luz externo que incida sobre a imagem em nenhum dos lados, a luz deve emanar do próprio Cristo, para representar sua divindade. Há, portanto, uma interpretação metafísica da representação do corpo humano, pois a proporção está ligada a aspectos alegóricos, não figurativos, valorizando aqueles em detrimento destes. E é por diferir de nosso *padrão fotográfico* (enquanto *cópia fidedigna* da natureza, ou uma *realidade* mimética), que o ícone ortodoxo pode não *atingir* o teísta ocidental: não representa a *realidade* que se gostaria de ver.

Se se contempla hoje o crucifixo em estilo bizantino (fig. 3) da Igreja de São Damião, em Assis, sem os olhos de devoto, provavelmente não se é levado à comoção. No entanto, foi exatamente a contemplação dessa imagem, de sua expressão e linguagem simbólica, que São Francisco de Assis foi levado a seu arrebatamento e conversão.





Figura 3

Crucifixo de São Damião, autor desconhecido, aproximadamente século XII.

Infere-se, dessa maneira, que a *realidade mimética* hodierna - como mera cópia e simulacro do real - poderia não atingir o homem do medievo: seu olhar não estava codificado para ver *pela janela* o mundo em perspectiva, afinal a *ratio* medieval era transcendente, não estava ligada ao mundo fenomenológico, nem ao racionalismo renascentista que o substituiria.

Assim, o crucifixo de São Damião, como representação de Cristo, reflete aquilo que seus leitores queriam e podiam ver. Tem legitimidade diante de uma sociedade que ainda não está interessada em ver, no Cristo crucificado, um homem das dores, mas Deus que, apesar da morte, ressuscitou.





Corrobora-se, portanto, que um ícone ortodoxo - enquanto imagem sacra -, é legitimado pela cultura em que está inserido, e produz efeito naqueles que enxergam nele muito mais do que tinta e um pedaço de madeira, mas a própria emanção do divino que representa. Não há imitação fidedigna, cópia da realidade, afinal não há a menor preocupação com as proporções, mas com a alegorização.

As primeiras imagens de Jesus crucificado, por exemplo, mostravam-no de olhos abertos, vestido como sacerdote (fig. 4). Somente a partir do século XII, é que tem início a representação da dor e do sofrimento, atingindo o ápice da angústia no século XVII: vemos estampado no Cristo crucificado o desespero pelo abandono na cruz e a angústia diante da morte: a igreja mudara seu enfoque e perspectiva, as imagens deveriam levar à comoção e à comiseração. Não é essa a representação imagética da cruz de São Damião; seria, inclusive, bem possível que uma imagem *barroca* fosse execrada pela sociedade medieval, que não veria nela a *sua* representação de Cristo.



Figura 4 Crucificação de Cristo, afresco romano do século VIII, Roma.





RENASCIMENTO E ICONOLOGIA: PONTE ENTRE A ANTIGUIDADE E O MEDIEVO

Dizer que o Renascimento foi um período de desenvolvimento artístico, econômico e científico, cuja visão antropocêntrica retirou o homem da *escuridão* medieval, centrada numa visão simbólica e *deturpada* do mundo, é simplista demais. Afinal, parte das transformações que se deram no período renascentista tiveram participação dos estudos medievais. Buscava-se, com esses, racionalizar a fé cristã a partir de exemplos dos autores pagãos, apesar de que tal atitude não foi um consenso entre os Padres da Igreja nessa busca. (Cf: Curtius, 1996, pp. 75-76)

Desse embate de ideias se formará o pensamento intelectual e conceitual da Idade Média que atravessou o período, perpassou o Renascimento, chegando a meados do século XVIII. Os teóricos medievais, por exemplo, não se contentavam em restringir seu conhecimento a um mero embate teológico, mas em buscar o conhecimento das figuras de retórica, do tropos e outros elementos semelhantes (Cf.: *ibidem*, p. 85); a arte, dessa forma, torna-se indispensável para a compreensão da Bíblia (Cf.: *ibidem*, p. 82), já que, acreditava-se, os Livros Sagrados também haviam sido escritos numa linguagem artística e sob normas gramaticais e poéticas. Assim, os autores da Antiguidade tornaram-se indispensáveis para a ampliação do conhecimento dos intelectuais medievais.

Apesar desses estudos constantes, os estudiosos do medievo ainda não podiam distinguir, de forma clara, a poesia da época de Augusto e a do fim da Antiguidade (Cf: *ibidem*, p. 88), demonstrando que ainda lhes faltava consciência histórica e crítica (Cf *ibidem*, p. 89). Isso pode ser demonstrado no anacronismo artístico - também encontrado na Antiguidade -, pois acontecimentos e tipos humanos daquelas longínquas épocas eram transferidos para as formas e condições de vida contemporâneas: César, Eneias, Pilatos, tornavam-se cortesãos; José de Arimatéia, burguês, e Adão, um camponês do século XII ou XIII. (Cf.: Auerbach, 2004, p. 285)





No medievo, os autores da Antiguidade foram elevados à categoria de *autoridades* e seu prestígio beirava a cegueira, buscava-se neles aquilo que o medievo ainda não possuía: a autoridade científica (pelo menos na acepção contemporânea), por isso deixaram de ser uma simples fonte de consulta e de saber, para se tornarem um tesouro da ciência e da filosofia da vida.

Muitos versos de poetas antigos que condensassem experiências *psicológicas* e regras de vida eram decorados ou colecionados em ordem alfabética para serem consultados (Cf: Curtius, 1996, p. 95); além disso, acreditava-se que as obras dos filósofos da Antiguidade - como as de Platão - expressavam, mesmo de forma velada, revelações que anunciavam a chegada de Cristo ao mundo.

Todas essas informações formavam mais do que uma coleção de apotegmas, constituíam um núcleo de conhecimentos - muitos dos quais imagéticos - que serviriam como base para muitos preceitos e explicações assimiladas pelas iconologias e pelos livros de emblemas, tão apreciados a partir do século XVI. Cesare Ripa, autor da obra *Iconologia*, ao exemplificar suas alegorias, valia-se do vasto material propiciado por essas sentenças, conforme podemos comprovar por meio de suas referências a Homero, Horácio, Ovídio, Virgílio e Aristóteles.

Convém lembrar que somente no século XII, tem início a redescoberta e o aprofundamento da obra de Aristóteles, que chega à Europa via Averróis (1126-98), maior aristotélico árabe medieval. Apesar de o pensamento do Estagirita ter sido condenado, num primeiro momento, o mesmo foi reabilitado por um dos maiores pensadores medievais: São Tomás de Aquino que procurou conciliar a doutrina cristã com o pensamento filosófico pagão.

Dessa forma - e apesar da resistência pela aceitação ou não de doutrinas pagãs pelo cristianismo -, a partir do século XIII, a doutrina filosófica e teológica de Santo Agostinho





passa a ser compartilhada juntamente com a de Aristóteles, cujos princípios eram hauridos por muitos estudiosos em antologias ou *Auctoritates*. (Cf. Nunes, 2001) Além disso, acreditava-se que obras consideradas herméticas, com conhecimentos encobertos e de difícil interpretação poderiam expressar verdades ocultas não só concernentes ao homem, mas também de acesso à divindade.

Foi essa a leitura que teóricos do Renascimento fizeram da obra de Horapolo, *Hieroglyphica*, que aparecera em Florença em 1419 e que, em pouco tempo, se tornaria não só um anseio intelectual, como também uma febre que levaria a uma busca frenética por tudo aquilo que se referisse ao Egito Antigo - manuscritos, papiros, obeliscos; afinal, acreditava-se, a obra seria capaz de *desvendar* a chave sígnica dos hieróglifos egípcios.

Assim, pode-se afirmar que parte do pensamento iconológico renascentista era composto: 1º) pelo acervo de *sentenças*, de *apotegmas* e de *exempla (paradeigma)* dos *auctoritas*, compilados na Idade Média (Cf.: Curtius, 1996, pp. 96-97); 2º) pelos bestiários e os herbanários - aquele eram tratados medievais sobre animais, este sobre as plantas — , cuja tradição remonta às versões latinas do *Phisiologus* grego; 3º) pelo hermetismo imagético propiciado pelos hieróglifos egípcios, decorrentes da obra de Horapolo; 4º) pelas imagens bíblicas.

Faltava apenas um enlace final que agrupasse todos esses sistemas sígnicos em um. Isso foi efetivado, em 1531, com a obra *Emblematum Liber*, de Alciati. Este deu corpo àquilo que já fazia parte do ambiente cultural europeu desde inícios do século XV, ao amalgamar todas essas figuras alegóricas provenientes da Bíblia, das sentenças, dos hieróglifos e dos bestiários, concedendo-lhes, além de textos elucidativos, uma forma visual: nascia o gênero emblemático.

Este se difundiu e permeou grande parte dos fazeres artísticos do período - e dos outros que se seguiriam, chegando inclusive ao século XVIII -, quando essas imagens





trancenderam o meramente estético e converteram-se em tratados de significações doutrinárias. Dessa forma, a arte ultrapassou aquilo que poderíamos enxergar como *realismo* aparente, maneira como a arte renascentista (e depois a barroca) é, muitas vezes, visualizada.

LEITURA ICONOLÓGICA

Para corroborar essa utilização imagética empregada nos séculos XV, XVI e XVII, e tendo em mãos apenas a obra de Horapolo, far-se-á uma leitura iconológica de uma obra de Mantegna, a partir dos animais presentes na cena. (fig. 5)

É possível visualizar, no primeiro plano, Pedro, Tiago e João que dormem profundamente, apesar de estarem ali para vigiar; Jesus está acima deles, em um morro, postado em oração; do lado oposto, vê-se Judas chegando com uma turba. Aqui não se propõe fazer nenhuma análise da construção plástica da obra, mas somente se ater aos animais nela expostos: um abutre, lebres e cegonhas.

O abutre, do alto de uma árvore, lança seu olhar para Jesus que está ajoelhado. Apesar de hoje associar-se o abutre como a representação da morte, já que se alimenta dela, não é essa a visão iconológica que Mantegna quer passar, mas a dada por Horapolo. Este via no abutre a imagem de Deus, já que a ave não *precisava de nenhum par* para procriar-se - acreditava-se que essas aves fossem hermafroditas e se reproduzisse por meio do vento. (Cf.: Horapolo, 1991, pp. 92-93) Dessa forma, a imagem do abutre quer dizer que, apesar do sacrifício iminente, Cristo é Deus e seu sacrifício não seria em vão, pois reuniria céu e terra novamente.

No caminho que vai dar aos apóstolos, que dormem, como também próximo a Jesus, é possível verem-se três lebres. Esse animal, segundo Horapolo, representava a vigilância, devido ao fato de sempre permanecer com os olhos abertos. Exatamente o que





Jesus havia pedido a seus apóstolos. (Mt 26, 36-38) Mas, apesar do pedido, os apóstolos caíram num sono profundo. Não obstante o torpor dos apóstolos, há três lebres próximas aos discípulos que continuam alertas, assim como a que está ao lado de Jesus que, apesar da agonia deste, *vigiava* a seu lado.

Ao lado oposto dos apóstolos, é possível vermos duas cegonhas. Para Horapolo, essa ave representa aquele que ama seu pai (Horapolo, 1991, p. 375), porque cuida dele e respeita-o quando está velho (*ibidem*, p. 175). Mantegna, portanto, mostra-nos a total obediência de Jesus à vontade do Pai e sua submissão completa. (Mt 26, 39)

Com a consolidação do emprego imagético propiciado pela obra *Hieroglyphica* de Horapolo e a consequente efetivação do gênero emblemático, os livros desse novo gênero tornaram-se uma febre na Europa. Várias edições do *Emblematum Liber* foram publicadas, imitadas e traduzidas de tal forma que os leitores europeus podiam se perder em meio a essa infinidade de símbolos e hieróglifos. É nesse contexto que surge uma obra, publicada em 1593, que seria "*a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII*", explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer e Milton (Panofksy, 2004, p. 216), a *Iconologia*, de Cesare Ripa.



Figura 5. Oração no Jardim das

Oliveiras, de Andreas Mantegna, 1460.





Ripa, portanto, estabeleceria o elo necessário para que a iconologia se firmasse como um modelo epistemológico. Para o teórico italiano, a função de sua obra seria uma descrição fundamentada das imagens, aquilo que Panofksy denominaria de iconografia. Para Ripa ainda não estava claro o significado da palavra iconologia, fato que somente seria realizado após sua morte, na edição de 1630, quando é possível encontrar a referência etimológica do termo.

Na página de rosto de sua edição de 1613, Ripa demonstrara que, mais do que uma mera compilação de imagens e palavras, sua *Iconologia* trataria das *regras que as regem* (*ibidem*, p. 45), ou seja, estabeleceria uma metodologia de aplicação de conceitos alegóricos aos mais diversos fins de que sua sociedade necessitaria. Para isso, opta pelo método aristotélico a partir da Lógica e da Retórica; desta retirará a base teórica da metáfora; daquela, a técnica da definição.

Além da Antiguidade - Grécia, Roma², Egito -, merecem destaque na composição da obra de Ripa o material compilado durante a Idade Média - as sentenças, as *exempla* -, bem como seus teóricos e poetas - Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Dante, Petrarca -, e do material propiciado pela emblemática - Ripa, cita Alciato várias vezes.

Ripa, no próêmio da obra, cita-nos a máxima que diz ser o homem a medida de todas as coisas, por isso na imagem, segundo o propósito estabelecido na *Iconologia*, tem de haver a figura humana (cf.: *ibidem*, p. 46), afinal é dela que se pretendem particularizar as contradições morais. Dessa forma, seria inapropriado que o corpo do qual se define algo não aparecesse na definição proposta para o mesmo. (cf.: *ibidem*, pp. 46-47)

Havia, para o teórico italiano, dois conceitos possíveis para se alegorizar: a) os *naturais*, que corresponderiam às imagens dos deuses da Antiguidade; e b) os *inerentes* ao próprio homem. Os naturais já possuíam uma codificação própria repassada pelos clássicos: cada deus corresponderia a um ou mais fenômenos; os referentes ao homem,





poderiam ser simbolizados de várias formas: ou valorizando, individualmente, o conceito ou repelindo-o.

A partir desse momento, o autor pontua como definir a alegorização, a partir de dois princípios básicos: a) *disposição*, ou seja, a expressão física adequada daquilo que se quer retratar (Cf.: *ibidem*, p. 47); b) *qualidade*, ou o conjunto de elementos essenciais que diferenciam algo ou alguém (Cf.: *ibidem*, p. 47).

À continuação, Ripa nos diz que quase todas as imagens desenhadas pelos Antigos possuíam essas características, quando levavam em consideração a significação das cores e as características da fisionomia humana; e, para isso, cita a autoridade de Aristóteles. (Cf. *ibidem*, p. 47) É baseando-se no Estagirita que demonstra a necessidade de se observar os quatro princípios de uma definição: a) a *matéria*, os atributos que constituirão os fundamentos para a formação da alegoria; b) a *eficiência*, o ser ou não possível a representabilidade da matéria por meio de uma alegoria; c) a *forma*, a construção da imagem mediante seus atributos; d) o *fim*, a percepção visual do conceito abstrato que se pretende alegorizar.

Para se elaborar uma alegoria, não se deve fazer uma simples analogia entre a ideia alegorizante e seu atributo simbólico, o que demonstraria falta de engenho, e de pouco valor, como representar o *Desespero* com alguém com uma corda amarrada ao pescoço, ou *Amizade*, quando se veem duas pessoas que se abraçam. (*ibidem*, p. 48) Além disso, convém lembrar que Ripa dava extrema importância à nomeação das alegorias, desde que não se tratasse de um enigma, pois sem ter acesso a sua denominação, não é possível alcançar o conhecimento do que se quer significar. (Cf.: *ibidem*, p. 50) Vê-se, portanto, que a *Iconologia* constituiu-se em

um dos projetos mais ambiciosos para buscar as fontes das personificações e das alegorias que chegaram ao homem do Renascimento, sem que se soubesse [muitas vezes de forma





precisa] de que esfera cultural da Idade Média elas provinham. A *Iconologia* de Ripa é a obra que estabelece parâmetros que por muito tempo vão vigorar na interpretação da simbologia das

representações. (Rosa, 2007, p. 247)

A obra de Ripa tornar-se-ia muito mais do que um manual de imagens e sentenças, pretendia moralizar, ser uma taxionomia de virtudes e de vícios acompanhados de suas alegorias visuais. Sua lógica imagética era duplamente articulada, fosse como uma técnica construtiva, fosse como uma técnica interpretativa (Cf.: Hansen, 1986, p. 87-88). Essa interpretação, por exemplo, só seria possível por aqueles que detivessem a chave sígnica que abriria suas portas: era isso que demonstraria o engenho tanto do autor - que não perdera tempo enquanto escrevia (Cf.: Ripa, s/d, v. 1, p. 50) -, quanto do leitor - que teria prazer, na contemplação da obra, e em identificar nela o que se pretendia dizer. (Cf.: Aristóteles, 1996, p. 33)

Da forma como fora concebida por Ripa, a *Iconologia* constituiria-se em um manual a ser observado, cujas raízes remontavam tanto à Antiguidade, quanto à Idade Média; e, apesar de ter sido concebida no Renascimento, nortearia o pensamento do homem seiscentista e, ao chegar à *Era da Razão*, cairia em descrédito. Algo que não causa surpresa, visto que parte dos conceitos de Ripa, bem como da emblemática, ligavam-se à *Weltanschauung* medieval, execrada durante o Século das Luzes, inclusive com a criação do epíteto de *Idade das Trevas*.

A IMPRENSA DE GUTENBERG E A DISSIMINAÇÃO DO Χόγος

A *Τέχνη* (téchne) teve um papel importantíssimo no desenvolvimento da humanidade. Vê-se isso de maneira clara *no futuro* em que se está e diante das





vertiginosas transformações por que se passa atualmente. Conceitos como *velocidade* e *reprodutibilidade* fazem parte constante do dia a dia hodierno e sequer se dá conta disso.

Tais fatores também foram decisivos para o desenvolvimento do capitalismo e da burguesia, bem como para a disseminação de novas ideias e novas formas de arte, como a vislumbrada a partir dos Quinhentos.

As transformações socioeconômicas e culturais por que passou a Europa em meados do século XV, levaram aquela sociedade a buscar formas mais eficientes e duradouras para se registrarem os éditos reais, notariar custos e gastos, e acompanhar acontecimentos e informações diversas, isso porque se verificou uma maior sofisticação e complexidade em comparação ao período anterior. O desenvolvimento no fabrico do papel, por exemplo, tornou-o mais barato e acessível, não só facilitando seu emprego como também o universalizando e promovendo, inclusive, o acesso de um número maior de pessoas ao *Áόγοç*.

Essa dinamicidade criou condições favoráveis para que Johannes Gutenberg aperfeiçoasse a imprensa e seus tipos móveis de chumbo. Tal acontecimento mostrou-se revolucionário, já que por seu meio, a velocidade e a reprodutibilidade de ideias, de teorias e de conhecimentos, atingiram um nível jamais visto na sociedade humana anteriormente.

A maior prejudicada - num primeiro momento - diante desses acontecimentos foi a Igreja Católica que perdeu o *status* de detentora exclusiva do conhecimento humano, já que foi *retirado* dela o poder exclusivo de confeccionar e de manter sob seu poder o *Áόγοç* escrito, atividade a cargo de monges copistas. Afinal, por esses pertencerem à instituição, esse material manuscrito permaneceria na mesma, resguardando-se sempre numa autogestão, já que não se destinava a outros segmentos da sociedade.





Diante da novidade proporcionada pela imprensa, houve uma rejeição inicial da Igreja, principalmente no que diz respeito à possível popularização da leitura de textos proibidos - inclusive a própria Bíblia, que constava em seu *Index Librorum Prohibitorum*. No entanto, ao enxergar vantagens para propagar sua doutrina e manter seu *status quo*, a Igreja não só aceita a novidade como a empregará de várias maneiras.

Mas, o acesso a um número cada vez maior de textos e a rápida propagação de novas ideias filosóficas e religiosas dão início a constantes questionamentos contra a própria hegemonia religiosa, desencadeando discussões que levariam a não aceitação da Igreja Católica como única guardiã da verdade espiritual e que culminariam não só com a Reforma de Lutero, como também com uma nova visão cientificista do mundo.

Mais do que questionar, a imprensa levou a mudanças expressivas que contribuíram, inclusive, para ampliar e universalizar as inovações trazidas pelo Renascimento, como a visão unilocular - devido à disseminação da teoria albertiana -; a divulgação de tratados e obras da Antiguidade que, em muitos casos, foram traduzidas para o vernáculo; a propagação e a disseminação sem igual da nova teoria imagética propiciada pelo gênero emblemático e pelas ideias iconológicas de Ripa; sem contar, evidentemente, com a revolução na comunicação humana e sua propagação que seriam vistos, nessa amplitude, apenas séculos depois.

Com a propagação do *Áoyoç* escrito, teremos o pleno domínio da visão e o rompimento de parte da interação comunitária, pois o homem foi substituindo, lentamente, o ouvir em grupo para o ler individual; ou a interação do contador de histórias - que troca experiências entre o grupo - para o orador - que somente se dirige, quando muito, a um grupo -, o reino do ouvir estava cedendo espaço para o do ver. (Cf.: Bacelar, 1999, p. 4)





Pode-se, inclusive, fazer um analogia entre essa busca pelo individual ao *boom* verificado pela expansão imagética que se verificou no Renascimento. As imagens, na Idade Média, tinham de se dirigir à multidão, daí o nivelamento de sua representação. Facilitava-se, com isso, seu direcionamento, ela iria aonde seus *senhores* quisessem; além disso, a ideia do individual era relativa, já que se pensava coletivo (e no coletivo).

Quando se pensa em leitura no período, deve-se lembrar dos monges copistas que executavam seu trabalho na privacidade das salas comunais e de estudo dos mosteiros medievais, quando falar nem sempre era permitido; o contrário se via nos campos, quando a faina normalmente era acompanhada de música ou de longas conversas para minimizar o esforço de que, muitas vezes, sequer se tinha juízo - afinal se estava condicionado a isso, logo não se enxergava uma outra realidade.

Com o advento da imprensa, a privacidade monacal ganha amplitude e chega àqueles que podem dar-se ao luxo de lerem tanto o *Áόyoç* ali estampado, como também as imagens que possam estar geminadas a ele, ilustrando-o e sendo por elas ampliado. Como em um processo de iniciação, o *Áόyoç* ainda sente necessidade do *eίKρνv* para firmar-se e clarificar-se, já que a tradição escrita, apesar de longa, esteve durante séculos restrita a poucos; por isso que nesse primeiro momento e para que essa *ruminação* logicônica fosse possível, era necessário privacidade.

A imprensa, portanto, operou uma standardização das ideias e conhecimentos e sua disseminação por diversos receptores espalhados geograficamente (Cf.: *ibidem*, p. 4), contudo essa padronização não deve ser comparada àquela que havia no medievo, pois aqui ela é direcionada ao indivíduo via *Áόyoç*; à diferença daquela, voltada ao coletivo e por meio exclusivo do *eίKρνv* existente nas grandes catedrais (ou mesmo nas igrejas locais), ou mesmo do ouvido. Apesar disso, ambas podem doutrinar, à diferença de que aqueles que têm perfeito domínio do *Áόyoç* possuem maior liberdade para a escolha,





tanto para dominar o mundo como para não se deixar dominar por ele (Brandão, 2008) ainda mais quando o *Àòyoç* está imiscuído com o *eÍKrnv*.

De certa forma, a Igreja tinha razão em temer a imprensa, já que esta abriu novas possibilidades de ler-se o mundo em que se está inserido e de questionar-se o *status quo* vigente. No entanto, se houve *baixas* no lado católico, também houve ganhos, principalmente quando se verificou que o mesmo *Àóyoç* é que se tornou sua própria força, quando utilizado por sacerdotes dominavam recursos oratórios e retóricos em embates para a disseminação de ideias. A Igreja, porém, foi além e pôs também, junto ao *Àóyoç*, o *eíxáv* a seu serviço. Exemplo desse sucesso foram os jesuítas e seu trabalho ao redor do mundo, pois mal o globo havia sido *descoberto*, lá estavam eles com seus livros, sua capacidade cognitiva, suas imagens, e seus papéis (junto com toda a rede epistolar de que dispunha a ordem, cuja função era *ad majorem gloria Dei*).

O ROMPIMENTO DO MODELO ICONOLÓGICO

O tempo passou e essa visão e emprego iconológicos (entre eles o gênero emblemático) foram sendo relegados ao esquecimento, já em meados do século XVIII. Apesar disso, as imagens não se dissiparam, pois o homem necessita delas, mas dispensou-se o *eíxáv* para compreender-se o *Àòyoç*, este se tornou livre daquele. O vernáculo estabeleceu-se em busca de caminhos mais refinados, o que se verificou no jogo poético com suas construções imagéticas, ou em outros gêneros que viriam, como o romanesco. Além disso, hoje não há mais espaço para compêndios iconológicos: o mundo mudou, o futuro chegou e o tempo absorve a sociedade de mil maneiras: não há mais tempo a perder com *charadas*, busca-se a originalidade artística; o plágio, por exemplo, já era repellido em pleno século XIX, no Romantismo.

Quando, no século XX, os movimentos vanguardistas romperam com o conceito mimético, abriram surpreendentes possibilidades para o fazer artístico, antes preso a





modelos que deveriam ser, simplesmente, seguidos. Não se enxergava antes do Modernismo outra possibilidade de fazer arte que não fizesse emprego da *μίμησις* (mímesis), já que se desconhecia a liberdade de criação: os artistas estavam *presos* a seus próprios modelos referenciais.

No entanto, ao se libertar das amarras da *μίμησις*, encerrou-se, no limbo, aquele fazer artístico que a tinha como modelo; e, por não se dispor mais daquilo que está perdido, de sua referencialidade iconológica, foi necessário criar outra fonte imagética provedora. Esta, porém, é única e individual, apesar de coletiva.

Assim, ao se deparar com textos que são alheios a sua própria *Weltanschauung*, como o dos Seiscentos, redireciona-se a reconstrução dessa leitura icônica para outros modelos que não aqueles que se perderam. E, por não se dispor mais de sua referencialidade, empregam-se outros que foram construídos individual e coletivamente.

O texto seiscentista, por exemplo, sempre apontava para um manancial iconológico predeterminado, logo o jogo entre o escritor e o leitor consistia em verificar em que grau aquele conseguia tornar seu texto mais engenhoso para este, estimulando no leitor o prazer em solucionar uma dificuldade. Ao ruir esse sistema, optando-se pelo novo e pelo inédito, a leitura de mundo e sua exploração artística têm de ser construída de forma contínua. O mesmo, evidentemente, se dá com a leitura de poemas e das imagens por eles evocadas, cuja função, assim como cada frase, é a de apontar para algo, dizer o que pretende (Cf.: Iser, 1999, p. 15); mas, para isso, é o leitor que tem de *ativar* esse apontamento.

Não é possível, porém, apontar para aquilo que não existe mais, a menos que esse apontamento seja substituído por um outro correspondente, ou por aquilo que nós, enquanto leitores, colocarmos em seu lugar, para que seja possível ativar uma correlação semântica entre aquilo que foi lido - no caso um texto extemporâneo - com o mundo a





que pertencemos. Dessa forma, ao se lerem textos seiscentistas, verificar-se-á que se tem diante de si um abismo, pois essas correlações que se farão, soarão *artificiais* demais, ocasionando certo aborrecimento al leitor, já que as imagens evocadas não se fecham em elos coesitivos, ou se perdem em interpretações *non sense*.

Quebra-se, portanto, a protensão esperada pelo texto, e as expectativas em relação a ele. Frustra-se, inclusive, aquilo que dizia Gracián - para quem a leitura quanto mais difícil, era mais agradável (Cf.: Gracián, 1987, p. 44) - em relação à fruição em uma leitura, pois se estará diante de um referencial que, aparentemente se conhece, mas que é desconhecido. O fato que se acreditava ser esperado, não o é realmente. Exemplo disso é a imagem - muito empregada pelo século XVII - do navio que afunda antes de chegar ao porto, sendo que *navio* não é uma embarcação, mas a vida do homem, nem *porto* é um local para ancoragem, mas o paraíso.

Essa realidade é verificada todos os dias por aqueles que ainda se propõem a lecionar literatura nas escolas ou mesmo no ensino superior: para seus alunos, assim como para a maioria das pessoas, navio sempre será navio, nunca a vida humana! Por isso, ao ler um texto seiscentista, acredita-se que o mesmo seja ou *infantil* demais - com suas descrições *simples*, sem sentido (afinal a maioria está alegorizado) - ou difícil demais - devido à falta de capacidade para se abrir a chave sígnica da alegoria, ao preciosismo da língua, às palavras desconhecidas, e a sua sintaxe mais rebuscada.

Diante dessa problemática, verifica-se o interrompimento do fluxo contínuo da leitura. Essa descontinuidade, no entanto, não é a mesma que se verifica nos textos ficcionais contemporâneos. Essa quebra da expectativa do leitor revelará, ou não, a maestria do escritor, afinal deve haver algo por trás daquilo que não esperávamos. As sequências de frases nos textos ficcionais devem ser, portanto, ricas em mudanças inesperadas, já que essas acabam sendo, de certa forma, aguardadas. Assim, o fluxo





contínuo da sequência pode até assinalar que existe algo escondido a ser revelado. (Cf.: Iser, p. 18)

Verifica-se que a fruição pretendida por Gracián - e que permeará todo os Seiscentos - consistia no prazer proporcionado pela revelação do oculto e em sua dificuldade, no entanto para nós tal prazer advém muito mais dos momentos de protensão e retenção, quando

cada correlato de enunciação consiste ao mesmo tempo em intuições satisfeitas e em representações vazias. (...) Quando um novo correlato começa a preencher a representação vazia do correlato anterior no sentido da antecipação, produz-se uma satisfação crescente da expectativa evocada. (*ibidem*, p. 16)

Essa satisfação, portanto, advém da dedução daquilo que, se sabe, virá num ato contínuo. Esse fruir, no entanto, só será totalmente possível quando se está inserido dentro de um grupo com o qual se partilham ideias comuns; caso contrário, por não se decodificar, plenamente, o que se pretendia e por haver ruídos em sua transmissão, não só não se obtém a fruição desejada, como também se enfastia da leitura.

Como pode existir hoje essa satisfação na leitura de textos extemporâneos, se não é possível completar o ciclo em que cada correlato individual de enunciação se abre a um outro, a partir do qual a ideia do anterior é completada? Reside aí o fastio que se tem com textos do período conhecido por barroco, pois esse ciclo não se fecha. É muito difícil aproximar as duas pontas do elo sógnico: de um lado as *instituições anteriores* não se completam, logo não se podem evocar *representações vazias* que tenham de ser preenchidas. Esse horizonte vazio somente existirá se o outro também tiver sido preenchido anteriormente; caso contrário, o fluxo da leitura interrompe-se. Agora, se se pensar em um texto poético - muitas vezes construído por meio de imagens que se sobrepõem e que podem, inclusive, ressaltar os lampejos do inconsciente de um eu leitor





- e se delimitar o período em que esse esteja inserido, como o barroco, ver-se-á que pode haver muitos momentos *vazios* ao longo de seus versos, não só no devir, mas nas relações verso-verso ou imagem-imagem.

Esses espaços vazios têm de ser preenchidos, a fim de que se possa manter pelo menos um mínimo de fluidez possível na leitura. Esse preenchimento se dará, não com as imagens que pertenciam àquele momento extemporâneo, mas com outras: as que pertencem ao leitor hodierno, pois aqueles leitores que não compartilham o código reproduzido [num determinado momento] se deparam com grandes dificuldades para compreender o texto. Se o ponto de vista do leitor é cunhado pelas concepções de um determinado público histórico, ele apenas se avivará se reconstruirmos os códigos históricos que esse público dominara - a não ser que adotemos uma postura crítica em relação ao ponto de vista (...). (*ibidem*, p. 83).

Dessa forma, acrescentar-se-ia, durante a leitura de textos extemporâneos, naqueles espaços *vazios* - e são vazios também por nos faltarem elementos com os quais possamos preenchê-los, devido ao não conhecimento dos pressupostos que regiam aquela sociedade como as icononologias -, imagens retiradas de um acervo individual do leitor.

É esse acervo que chamo de *iconofotológico*, cuja fonte seria um acervo fotográfico *virtual*, construído durante toda nossa vida. Isso se torna necessário, porque a dicronia faz com que o *Àγος* não se mantenha o mesmo durante o correr dos anos, já que não é matéria amorfa e estanque; dessa forma, as imagens, por ele evocadas, ao sofrerem também elas modificações sígnicas diacrônicas, não transmitirão o mesmo conceito/ideia que transmitiam, pois *cada palavra materializa a prática social do grupo ou classe social que a utiliza e que a modifica permanentemente no seu cotidiano, a partir de suas vivências*. (Baccega, 2005, p. 2)





Por não se dispor mais dos manuais iconológicos que dispunham os artistas do século XVII, necessitar-se-á, ao se tentar ler textos desse período, de outros suportes imagéticos, a fim de que se possam substituir aquelas imagens, adequando seus dados/referentes imagéticos ao momento por que se está passando, tentando torná-los legíveis no presente. Isso, evidentemente, será possível por meio do acervo iconofotológico de que dispomos hoje, já que o passado sempre se atualiza no presente, reconfigurado em novas práticas; além disso, ambos - presente e passado - servem de base para planejar o futuro, que está virtualmente contido neles. (Cf.: *ibidem*, p. 6)

É, portanto, a esse *estoque* imagético individual que se tem de recorrer para o preenchimento daqueles espaços vazios durante a leitura. Esses, na realidade, deveriam apenas indicar o devir significativo que se teria de preencher com base naquilo que o autor escrevera, e com base no próprio repertório do leitor. Assim, devido ao vínculo sígnico - do lido com o que vai ser lido - vislumbrar-se-ia a ideia antecipadamente, gerando a fruição por ver o não visualizado ainda, ou seja, deduzindo o fato antes de o mesmo acontecer. Como, normalmente, será mais difícil preencher esses espaços em textos de momentos literários tão distantes do presente - por falta daqueles elementos sígnicos de que não se dispõe mais -, isso ficará a cargo das próprias iconofotologias, já que essas seriam o acervo de que se dispõe hoje; não mais de cunho coletivo e impositivo, mas cujo alcance é bem maior do que a limitação retórica imposta pelos Seiscentos; devido, exatamente, à liberdade de escolha individual.

As iconologias dirigiam-se ao coletivo - aos partícipes das sociedades aristocráticas europeias dos Quinhentos e dos Seiscentos - a partir de um acervo cultural também coletivo. Por outro lado, as iconofotologias também possuem uma fonte coletiva, visto que são extraídas do meio em que estão inseridas, porém sua escolha é individual.





Sem dúvida, hoje existe uma grande pressão social para que se escolha essa ou aquela imagem que servirá como paradigma, devido ao poder da propaganda, porém nem todos se deixam levar por aquelas que lhe são impostas. Assim, apesar de o acervo iconofotológico ser coletivo, a leitura feita por um eu pessoal sempre será diferente daquela feita por um outro, já que a construção da *Weltanschauung* individual tende a predominar frente a uma coletiva. Isso equivaleria dizer (em tese) que hoje as pessoas deixam-se influenciar pelas imagens se, realmente, quiserem, não por imposição do sistema político, social ou econômico, apesar de estarmos, constantemente, sendo influenciados e direcionados por eles: em tese, hoje, não se é obrigado a nada, afinal não se vive mais em uma sociedade estratificada. É possível, inclusive, verem-se deslocamentos constantes nos diversos estratos sociais, inclusive mudanças de *tribos*, cujos membros podem abandoná-las (também em tese) por sua própria vontade.

Isso seria inimaginável na sociedade aristocrática, absolutista e estamental seiscentista, para a qual não havia individualidade e liberdade de escolha: todos tinham de cumprir um papel determinado, como personagens em uma peça teatral, cujo palco era o próprio mundo. Assim, não havia por que reclamar do papel designado a cada um, já que somente se goza ou se sofre durante uma representação. Assim, a tópica do *grande teatro do mundo* converteu-se em um instrumento imobilista da maior eficácia: não há por que levantar-se em protesto pelo destino que coube a alguém. (Cf.: Maravall, 1997, p. 255)

A IMAGEM FOTOGRÁFICA E A CONSTRUÇÃO DO MODELO ICONOFOTOLÓGICO

Há quase dois séculos, a fotografia revolucionou aquilo que se conhece por imagem. Ela está cada vez mais próxima e acessível a todos e este é seu poder: o de estar em todos os lugares, o de ser ubíquo. Oferece-se a todos, continuamente, para que dela se possa fazer emprego, como a um manancial quase inesgotável.





Assim, a individualidade e a opção de escolha faz com que nossa iconofotografia seja sempre diferente da do outro, por mais que vivamos na mesma sociedade e que sejamos, igualmente, influenciados por ela e pela infinitude de outras imagens que a cercam. Cabem aqui, por exemplo, os conceitos de *punctum e de studium* de Barthes, para quem nem todas as fotografias têm a mesma recepção pelo eu individual, ou seja, dá-se atenção mais a algumas, enquanto, simplesmente, se passa de forma rápida por outras.

Dependendo do conhecimento individual, bem como da familiaridade com determinado tema, algumas fotografias chamam a atenção em detrimento de outras. Algo as impele para que, ao se passar por elas - via revista, livro, internet -, tenha-se, pelo menos, de deter-se e contemplá-las. É pelo *studium* que se verá o olhar do leitor cruzar-se com o do fotógrafo, à semelhança da pintura albertiana, quando o pintor forçava-o a buscar o que ele pretendia. *Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, discuti-las (...).* (Barthes, 1984, p. 48)

Isso quer dizer que, por meio do *studium*, leem-se, racionalmente, as fotografias que se tem diante de si, analisando-as e buscando encontrar intencionalidades nelas; não há demonstração de prazer ou de pesar, mas curiosidade. Além disso, são dominadas, na medida em que estão a serviço da *ratio*: podem-se descartá-las quando se quiser. O *studium* leva à reflexão: essa tomada foi ou não proposital? Essa fotografia é ou não uma montagem? Algo parecido quando se tem, diante dos olhos, uma cena como a fotografia 1, quando se vê a tomada de Berlim pelos soviéticos que hasteiam a bandeira vermelha sobre o *Reichstag*.





Fotografia 1, Hasteamento da bandeira vermelha no Reichstag, após a capitulação alemã, 1945.

Em seu outro conceito, o *punctum*, Barthes diz: *não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (ibidem, p. 46)* Será o *punctum* que forçará a reterem-se determinadas imagens em detrimento de outras, visto que, ao sermos atingidos por elas, somos impelidos a permanecer mais tempo diante delas, analisando-as, encontrando a origem da *seta* que nos atingiu enquanto leitor.

Isso, evidentemente, se deve a vários fatores de ordem sociocultural, ou seja, uma pessoa cuja família tem tradição religiosa islâmica, por exemplo, dificilmente se deixaria pungir por uma fotografia de uma missa católica celebrada pelo já debilitado Papa João Paulo II, quando muito se deixaria atrair pelo *studium*; o mesmo vale para um católico diante de uma fotografia do Muro das Lamentações, ou da Caaba: o efeito, enquanto *punctum*, seria (em tese) quase nulo.





Assim, enquanto as imagens iconológicas, nos Seiscentos, serviam a artistas e a poetas como modelos epistemológicos *acabados*; hoje, são as imagens fotográficas, das quais se vale como repertório imagético *completo*. Vê-se que a sinonímia acabado x completo, diferencia-se por uma ser intransitiva, enquanto a outra é transitiva, ou seja, uma está encerrada em si mesma (o modelo iconológico); enquanto a outra, encontra-se aberta (modelo iconofotológico).

No texto prosaico, por exemplo, *o narrador é o sujeito das imagens*: ele é o mediador entre elas e a significação que quer dar. (Cf.: Guimarães, 1997, p. 78) Poder-se-ia, também, transferir essa autoridade para o leitor visto que este reordenará as imagens propostas pelo autor, a partir de seu próprio mundo. No entanto, se o narrador/eu lírico apresentar algo para aquilo que não se está preparado, ou que está fora de seu campo de conhecimento, pouco valerá tal indução, visto que o leitor não será capaz de decodificar, conforme o enunciador queria. Iser, citando G. Poulet, diz que

Embora eles [os livros] desenvolvam os pensamentos de outrem, o leitor se transforma durante a leitura em sujeito desses pensamentos, desse modo desaparece a cisão entre sujeito e objeto, cisão tão importante para o conhecimento e a percepção geral. (Iser, 1999, p. 85)

No entanto, quando isso se dá, ou seja, quando a fusão sujeito x objeto é rompida, é que se permitem as experiências extrapessoais na leitura textual, quando a memória do leitor entra em ação, e seu acervo iconofotológico permeará sua leitura, principalmente de textos não contemporâneos. Verifica-se esse fato de forma clara em um poema, cujo autor está muito distante do receptor, isso porque nos textos hodiernos ainda persistem muitos elementos de contato entre o escritor e o leitor.

Dessa forma, para que o *start* da compreensão imagética seja acionado - não só para uma possível interpretação, mas também para que fosse possível, mesmo num primeiro





momento, sua leitura - deve haver um ponto de contato, um elo perceptivo. Este está, exatamente, nas imagens, as mesmas que *ultrapassam a percepção por todos os lados* (Bergson, 1999, p. 268), mas não aquelas que estão perdidas num passado distante, que fariam com que se tivesse prazer se se dispusesse de seu referencial, mas as que se tem hoje, na memória virtual formada por nosso acervo iconofotológico.

Deve-se, hoje, valer-se das palavras de Foucault e de sua proposta de arqueologia em *As palavras e as coisas*, quando diz que se não houvesse na representação o obscuro poder de tornar novamente presente uma impressão passada, nenhuma jamais apareceria como semelhante a uma precedente ou dessemelhante dela, ou seja, sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas. (Cf.: Foucault, 2007, p. 95)

Portanto, somente por meio de uma *representação* nova (não no sentido epistemológico que havia nos Seiscentos) seria possível uma leitura de textos e imagens barrocos, devido à inexistência de um referencial acessível, bem como de uma vontade para fazê-lo. Assim, verifica-se ser natural o avizinhar termos, mesmo que não correspondam àquilo que pretendia seu autor; a palavra *pérolas*, por exemplo, hoje ter de ser lida, simplesmente, como *adorno, comojoia*, não como *lágrimas*, conforme era, muitas vezes, lida no Seiscentismo. Assim, *representar-se-ia* o que se lê por imagens que estejam a seu alcance - via imaginação -, para que se pudesse estabelecer outras relações, mesmo que incipientes com o mundo pesquisado, no caso, as artes poética e plástica de um momento específico, conhecido por Barroco.

Para Bergson, a representação tem de abandonar algo de si para que possa representar algo. Assim *pérola* tem de deixar de ser um material orgânico duro, produzido por ostras, para que possa se tornar *lágrima*, como era lida nos seiscentos. Mas, mais do que isso, seria necessário suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e





também o que a preenche, não observando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial, isolando, se fosse possível seu invólucro. (Cf.: *ibidem*, p. 33)

Não é necessário muito para que se efetive essa mudança conceitual, esse deslocamento do signo, principalmente por parte do poeta, cujo objetivo maior é, exatamente, jogar com o *Àγνοϋς*. Assim, mais do que isolar o objeto *imagem*, esse não deve destacar-se nem iluminar-se. Afinal, que é um poema senão *quadros feitos de palavras* (Carone Neto, 1974, p. 71), os quais se abrem diante de nós para que sejam visualizados e nos causem prazer nos moldes da fotografia?

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *APUTOTEAOYI TA META TA OYZIKA*: Aristotelis Metaphysica: Metafísica de Aristóteles. Madrid, Gredos, 1987.

_____. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo, Nova Fronteira, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mímese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BACCEGA, M.A.. "Comunicação/ Educação: Linguagem e História". In *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28., 2005, Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2005.

BACELAR, Jorge. "Apontamentos sobre a história e o desenvolvimento da impressão". In *Biblioteca online de Ciências da Comunicação*. Lisboa (?), 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.





BRANDÃO, Antônio Jackson S. *Iconofotologia do Barroco alemão*, 2008, Tese de doutorado em Literatura, USP, São Paulo.

. "Aspectos da linguagem fotográfica: do Renascimento à era digital", in *Travessias5*, Cascavel, 2009.

. "Palavra". In <http://www.jackbran.pro.br/poemas> de ajackson, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.

DREHER, Martin N. "Palavra e imagem: a reforma religiosa do século XVI e a arte". In *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 30, p. 27-41, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

GINSZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1991.

GRACIÁN y MORALES, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Castalia, 1987.

GRIEGO, ALFREDO. "Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa". In *Alceu*, v. 3, n. 6, Rio de Janeiro, 2003.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.

HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.





ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. São Paulo, Ed. 34, 1999.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo, 1997.

NUNES, Ruy Afonso da Costa. "São Boaventura e Aristóteles." *In Cadernos de História e Filosofia da Educação*, v. IV. FEUSP, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Myrian A. Ribeiro. "A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções", *in Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

RIPA, Cesare. *Iconología (Prólogo de Adita Allo Manero)*. Tomo I. Madrid, Akal, s/d.

. *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 1987.

ROSA, Ronel Alberti *et alii*. "Pintando o Deus verdadeiro - Boaventura, Ripa, Pachco - e a teologia da imagem." *In Teocomunicação*, v. 37, Porto Alegre, 2007.

Texto recebido em 19 de dezembro de 2009

Text received on December 19, 2009

Texto publicado em 01 de março de 2010

Text published on March 01, 2010

