

RÉGIS COSTA DE OLIVEIRA

IMAGEM E MEMÓRIA:

**arqueologia da imagem nas aulas de Artes Visuais do Instituto Federal do
Maranhão – campus Buriticupu**

Artigo apresentado à banca examinadora da Universidade Federal do Maranhão para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pelo programa de Mestrado Profissional em Artes PROFArtes/CAPES.

Orientadora: Prof. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva

São Luís

2015

RÉGIS COSTA DE OLIVEIRA

IMAGEM E MEMÓRIA:

**arqueologia da imagem nas aulas de Artes Visuais do Instituto Federal do
Maranhão – campus Buriticupu**

Artigo apresentado à banca examinadora da
Universidade Federal do Maranhão para a
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pelo
programa de Mestrado Profissional em Artes
PROFArtes/CAPEs.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/_____/_____
Profª. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva
(Orientadora – UFMA)

_____/_____/_____
Profª. Pós-Dra. Viviane Moura da Rocha
(Examinadora – UFMA)

_____/_____/_____
Profª. Pós-Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa
(Examinadora – UFMA)

Á minha pequena e fascinante Maria Eduarda, luz da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha existência e de todas as pessoas citadas neste agradecimento sem as quais não seria possível realizar tal empreitada.

Ao meu pai (in memoriam), minha mãe, minha irmã e meu irmão.

À minha companheira de vida Marineide, pelo amor, paciência e incentivo.

À amiga e orientadora Professora Regiane Caire pelas preciosas observações e contribuições a este trabalho

Às professoras Viviane Moura e Márcia Manir, integrantes da banca, pelas contribuições para a melhoria deste trabalho.

Aos alunos do Instituto Federal do Maranhão, campus Buriticupu, que prontamente abraçaram esse projeto, contribuindo assim para a realização dessa pesquisa.

Ao amigo Weeslem, pela valiosa ajuda e aos demais amigos e amigas que, ao meu lado, integraram a primeira turma do programa de Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES / UFMA.

"Se vi mais longe foi por estar de pé sobre ombros de gigantes."

Isaac Newton

RESUMO

A leitura imagética, nas aulas de Artes Visuais, geralmente ocorre a partir de um acervo de tradição eurocêntrica, estranho a grande parte das visualidades dos alunos e com o processo curatorial protagonizado pelo docente. Frente a estas características, torna-se imperativo pensar em novos processos metodológicos para a prática da leitura de imagens. Dessa forma, o presente artigo analisa a aplicação do projeto Imagem e Memória nas aulas de Artes Visuais do Instituto Federal do Maranhão, campus Buriticupu, para a prática da leitura imagética a partir do modelo de curadoria presente no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e da arqueologia da imagem preconizada nos estudos de Georges Didi-Huberman, com o intuito de situar o aluno como protagonista do processo de curadoria da informação visual, partindo de sua visualidade e tecendo as tramas que articularão as imagens a partir de aspectos mnemônicos e conceituais.

Palavras-chave: Imagem, Memória, Leitura Imagética, Curadoria da informação Visual.

ABSTRACT

The imagistic reading in visual arts classes, usually occurs from a Eurocentric tradition which is strange to much of the student's visuality and the curatorial process intermediated by the teacher. Given these characteristics, it is imperative to think of new methodological procedures for the practice of reading images. Thus, this article analyzes the application of the project Image and Memory in Visual Arts classes at the Federal Institute of Maranhão, Buriticupu campus to the practice of imagistic reading from the curatorial model present at the Mnemosyne Atlas by Aby Warburg and the archeology of images recommended in the studies of Georges Didi-Huberman, in order to place the student as the protagonist of the curation process of visual information, from his visuality and weaving the threads that articulate images from mnemonics and conceptual aspects.

Keywords: Image, Memory, Imagery Reading, Visual information Curator.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Atlas Mnemosyne - Prancha 79	20
Figura 02 – Astronauta – catedral de Salamanca	21
Figura 03 - <i>Scrapbook</i> de adolescente	
Figura 04 – Leões / Gruta de Chauvet - França	26
Figura 05 – Artemísia Gentileschi – Judite ao degolar Holofernes	26
Figura 06 – Edvard Munch – O Grito	26
Figura 07 – Steve McCurry – Garota Afegã	26
Figura 08 – Montagem – detalhe dos olhos das imagens analisadas no momento de sensibilização da turma	27
Figura 09 – Ônibus espacial Atlantis, fotografado pelo astrônomo Thierry Legault	29
Figura 10 – Painel com as 13 imagens apresentadas pela equipe A Insignificância Humana	30
Figura 11 – Fotografia de Daniel Castellano / Agência Gazeta do Povo	31
Figura 12 – Meme representando a derrota do Brasil pela Alemanha na final da Copa do Mundo de 2014	33
Figura 13 – Marc Chagall - Autorretrato com 7 dedos	34

INTRODUÇÃO

IMAGENS TURVAS

ABY WARBURG

ATLAS MNEMOSYNE

IMAGEM E MEMÓRIA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

OLHARES

A INSIGNIFICÂNCIA HUMANA

ESTADO “DEMOPRESSOR”

7x1

ENTRECRUZANDO MEMÓRIAS E OLHARES

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Em uma época marcada pela cultura visual¹, a leitura imagética desempenha um papel importante no processo de apreensão e análise das informações produzidas pela sociedade contemporânea. Hoje, ler uma imagem não consiste apenas no domínio dos códigos da sintaxe visual, das regras de composição ou na compreensão das características dos diferentes estilos artísticos. O processo de leitura imagética deve ocorrer de forma abrangente, incluindo as etapas do exercício curatorial e arqueológico, considerando também os aspectos socioculturais como fatores que contribuíram para a formação das condições necessárias à criação do acervo visual analisado, além da memória presente nas imagens. Tais necessidades são justificadas por dois aspectos comuns à sociedade da imagem: a ampla profusão de informações visuais e o convívio, no acervo visual comum à contemporaneidade, de imagens criadas em épocas distintas.

A portabilidade e a velocidade para a transmissão de dados das tecnologias digitais ampliam o acesso, a produção e a difusão de imagens. O indivíduo contemporâneo, usuário das tecnologias digitais e detentor de visualidades em constante expansão, testemunha o processo de digitalização e virtualização dos acervos visuais. Com a internet, imagens antes separadas em função das diferenças culturais, históricas ou geográficas, após serem transformadas em arquivos digitais, passaram a coabitar o mesmo espaço virtual, independentemente das diferenças existentes entre elas. Segundo KENSKY, “a internet é o espaço possível de integração e articulação de todas as pessoas conectadas como tudo o que existe no espaço digital, o *ciberespaço*” (KENSKI, 2007, p. 34). Dessa forma, imagens criadas em momentos históricos ou a partir de realidades culturais distintas são agrupadas em um mesmo conjunto heterogêneo, em um universo de fluxos de informações que ultrapassa os critérios tradicionais de catalogação da museologia, permanecendo disponíveis a todas as pessoas conectadas ao *ciberespaço*².

¹ O termo cultura visual pode englobar uma variedade de formas de representação, desde as artes visuais e o cinema, até a televisão e a propaganda, atingindo ainda áreas em que, em geral, não se tende a pensar em cultura visual – as ciências, a justiça, a medicina, por exemplo. (MONTEIRO, 2008, P. 131)

² O termo ciberespaço, segundo Kellner (2001), foi empregado pela primeira vez pelo norte-americano William Gibson em um conto (*Burning Chrome*) em 1982. No entanto, encontramos comumente na Literatura que o termo ciberespaço foi cunhado por Gibson em sua obra *Neuromancer* publicada no ano de 1984. (MONTEIRO, 2007).

As mudanças impostas pela internet e pelos avanços das tecnologias digitais contribuem, segundo Kensky, para a formação de uma nova sociedade:

Na atualidade, o surgimento de um novo tipo de sociedade tecnológica é determinado principalmente pelos avanços das tecnologias digitais de comunicação e informação e pela microeletrônica. Essas novas tecnologias – assim consideradas em relação às tecnologias anteriormente existentes –, quando disseminadas socialmente, alteram as qualificações profissionais e a maneira como as pessoas vivem cotidianamente, trabalham, informam-se e se comunicam com outras pessoas e com o mundo. (KENSKI, 2007, p. 22).

O indivíduo contemporâneo insere-se em uma sociedade marcada pela informação. O volume de dados que transita na internet exige um novo comportamento, assim como novas qualificações. Não somente o volume de informações produzidas foi ampliado, como a velocidade em que tais informações são disseminadas foi intensificada. Selecionar, relacionar e significar são habilidades que devem acompanhar cotidianamente os usuários da internet, notadamente quando estes recorrem as informações visuais.

Os desafios à educação impostos pelas transformações desencadeadas com a disseminação das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDIC's) são muitos, perpassando o acesso às ferramentas e culminando com o exercício da curadoria da informação digital. No campo específico da imagem, observa-se, segundo Tourinho e Martins, uma saturação visual:

A crise de informação e, em consequência, a saturação visual, encharcam-nos em profundas transformações que afetam o modo como concebemos o mundo e interagimos com ele e, principalmente, inquietam-nos e indagam-nos sobre nossa relação com o processo e práticas de pesquisa com imagens e sobre imagens. O impacto dessas transformações sobre as produções imagéticas e o modo como elas viabilizam múltiplas formas de representar, imaginar e buscar compreender fenômenos visuais e visualidades traz intensas implicações para as práticas de pesquisa, bem como para a experiência de produção, transmissão e circulação de imagens e artefatos visuais nas sociedades contemporâneas. (TOURINHO e MARTINS, 2013, p. 63).

A prática da leitura imagética nas aulas de Artes Visuais, em função de tais transformações, deve ser repensada pois a produção excessiva de imagens, resultando em uma saturação visual, exige tanto do professor quanto dos alunos novas posturas. Ao docente surge o desafio de incorporar e compreender as visualidades dos alunos, utilizando-as como indicador de informações socioculturais

relevantes para o seu planejamento, bem como para a organização do acervo visual a ser trabalhado durante as aulas. Ao discente cabe o desafio de ultrapassar o papel de mero consumidor da informação visual, atuando de forma crítica nos processos de seleção e significação das imagens que compõem a sua visualidade, além de desenvolver a capacidade de relacionar imagens criadas em épocas ou por culturas distintas.

O ato de repensar a prática da leitura imagética a partir dos contextos e das necessidades descritas acima foi preponderante para o desenvolvimento e aplicação de um projeto metodológico voltado para a leitura de imagens nas aulas de Artes Visuais do Instituto Federal do Maranhão – Campus Buriticupu. Intitulado Imagem e Memória, o projeto foi estruturado a partir do modelo de Atlas Mnemosyne³ de Aby Warburg (1866 – 1929), citado e estudado pela obra do filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman (1953).

Tendo como alicerces o princípio defendido por Didi-Huberman de que as imagens possuem uma memória cuja vitalidade supera a humana - permitindo que tanto possamos observá-las como que sejamos observados por elas-, e a estrutura do Atlas Mnemosyne - que permite a organização de imagens a partir das diferentes memórias-, o projeto vislumbrou a possibilidade de o exercício da leitura imagética ocorrer a partir de uma nova postura, situando os alunos como protagonistas no processo de leitura imagética, permitindo a eles, a partir do exercício curatorial da imagem, relacionar de forma crítica e poética as suas visualidades às imagens que compõem o imaginário universal.

A construção de um olhar crítico voltado para a leitura imagética, em um processo metodológico, deve ser estruturada a partir de um arcabouço teórico que sustente todas as práticas propostas. No projeto metodológico Imagem e Memória, as contribuições de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman ocorreram em dois momentos previstos⁴, conforme descreveremos a seguir.

Inicialmente, permitiu-se aos alunos a percepção de que as imagens traçam relações que extrapolam os limites impostos pela usual classificação em estilos ou

³ Conjunto de pranchas com reproduções (fotografias em P&B) de diferentes tipos de imagens, de pinturas, monumentos arquitetônicos e baixos-relevos à selos postais, recortes de jornais e moedas com efígies. A organização das imagens em cada prancha não ocorria em função de critérios como estilo, época ou técnica, permitindo a montagem de conjuntos heterogêneos.

⁴ O projeto foi dividido em dois momentos: a primeira etapa consistiu na fundamentação teórica e no exercício da leitura imagética e o segundo momento no exercício curatorial a partir do modelo do Atlas Mnemosyne de Warburg.

períodos da história da arte, a partir da análise, mediada pelo professor, do texto O 31º Panorama da Arte Brasileira como Montagem em Warburg, de Karoline Marianne Barreto, da apresentação do pensamento de Didi-Huberman sobre a memória presente nas imagens e dos exercícios de leitura imagética. Em um segundo momento, todo o conhecimento adquirido na primeira etapa foi importante para o exercício curatorial realizado pelos discentes. A maneira poética como os alunos definiram o conceito que norteou cada exercício curatorial, o modo como criaram os critérios para a seleção e organização das imagens e como pensaram no aspecto educativo que cada Atlas deveria apresentar atuam como evidências do processo de transformação do olhar deles.

Todo o caminho percorrido pelo projeto Imagem e Memória, que culminou com o exercício curatorial a partir de jovens olhares anacrônicos e críticos, será analisado nesse artigo em três momentos: em um primeiro instante, a fundamentação teórica que sustentou o projeto, destacando os conceitos de imagem e memória, relacionando-os a partir do olhar dos teóricos Aby Warburg e Didi-Huberman. Em seguida, o processo de aplicação do projeto será descrito e analisado, utilizando como exemplo as produções dos alunos. Por fim, as conclusões sobre o projeto serão apresentadas.

IMAGENS TURVAS

Tecendo uma trama que une diferentes períodos e contextos da história humana, a imagem guarda em si reminiscências que são frequentemente requisitadas quando o objetivo é a análise do nosso passado, notadamente quando o passado em questão não foi amplamente documentado pela escrita. Desta forma, a relação entre a imagem e a memória torna-se mais evidente. Tal relação pode ser percebida em função dos territórios ou domínios comuns ao mundo da imagem, que segundo Santaella e Nöth são divididos em dois: “o primeiro é o das imagens como representações visuais (...) e o segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente” (SANTAELLA e NÖTH, 2001).

As imagens como representações materiais correspondem ao acervo tanto artístico quanto de artefatos visuais que sobreviveram à ação do tempo e integram

hoje a visualidade contemporânea. Pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, gravuras, relevos, imagens digitais existem graças a dependência que possuem em relação ao domínio imaterial da imagem (formado por visões, fantasias ou pela imaginação), pois para Santaella e Nöth:

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA e NÖTH, 2001, pág. 15).

A existência da imagem está geralmente condicionada a uma determinada função. A força e o conhecimento técnico empregados para a sua criação podem apresentar inúmeras motivações ou interesses, como as crenças (incorporando-as como parte integrante de determinados rituais), aspectos culturais, a necessidade de comunicação dentre outros. Domènech identifica quatro funções primárias da imagem. São elas a “função informativa (a imagem constata uma presença), a função comunicativa (a imagem estabelece uma relação direta com o espectador), a função reflexiva (a imagem propõe ideias) e a função emocional (a imagem cria emoções)” (DOMÈNECH, 2011, pág. 23).

O conjunto de imagens que compõe a visualidade contemporânea reúne tanto a relação de mútua dependência entre os dois domínios da imagem (o material e o imaterial) quanto as funções primárias atribuídas por Domènech à imagem. A complexidade desse acervo reside principalmente no aspecto heterogêneo de sua organização, uma vez que este resulta do acúmulo de um acervo cuja expansão, semelhante a um organismo que cresce incessantemente, com inúmeras camadas de tecido que se avolumam, faz coabitar imagens criadas a partir de realidades distintas que superam os limites impostos pelo espaço e pelo tempo.

A estrutura complexa desse organismo - formada não apenas por camadas de imagens, mas por uma vasta gama de documentos que participam da construção da história e da memória humana - foi ao longo dos tempos dissecada e catalogada a partir de critérios científicos. Utilizando os bisturis e as lentes de inúmeras áreas do conhecimento, como a arqueologia, a história da arte, a filosofia, a sociologia e a antropologia, os segmentos de tecidos extraídos desse organismo foram catalogados e alojados em seções distintas, tendo como critério certas afinidades, como o aspecto

geográfico, os períodos históricos, os regimes religiosos e políticos, os sistemas econômicos e os modelos estéticos. Tal organização contribui para o estudo fragmentado, cronológico e linear da história. Da mesma forma as estratificações dessa disciplina que trabalham com a imagem, como a história da arte, são submetidas a uma organização e estudo fracionados.

A necessidade de catalogação e análise das imagens vinculadas ao universo das artes visuais, no ocidente, ocorreu com o advento da Idade Moderna. Entre as obras de Giorgio Vassari (1511-1574) e Wolflin (1864-1945), as imagens foram estudadas a partir das lentes eurocêntricas e eruditas, excluindo desse processo as produções visuais da cultura popular, de massa e das sociedades tidas como primitivas ou não europeias. A força e a vitalidade desse sistema excludente podem ser percebidas, sobretudo, no processo curatorial das coleções e conjuntos de imagens de inúmeros museus que agrupam seus acervos de acordo com os períodos ou estilos artísticos. Esse critério também é responsável pela existência de museus específicos para uma determinada categoria de imagem, como pode ser percebido em algumas cidades brasileiras com os museus dedicados aos artefatos indígenas, à produção visual de matriz africana ou para a produção imagética cristã (arte sacra).

O processo curatorial descrito acima evidencia o emprego dos métodos de historiografia da arte e leitura imagética surgidos entre os séculos XV e XIX, na organização do acervo visual de grande parte das instituições artísticas e culturais pertencentes à sociedade contemporânea. Tais métodos foram criados ao longo da construção da disciplina história da arte e, em cada período, utilizaram as referências socioculturais e estéticas vigentes para a formulação das suas metodologias.

Dessa forma, partindo do olhar antropocêntrico e humanista, a renascença presenciou o surgimento do método biográfico. O século XVIII por sua vez, graças ao cientificismo iluminista, ao surgimento da estética como disciplina específicaⁱ e ao crescente interesse pelos artefatos culturais das civilizações antigas, acompanhou a popularização do método arqueológico. E o século XIX, tendo como cenário o positivismo científico e as teorias marxistas, foi acompanhado pelo método sociológico e, em suas últimas décadas, pelo método formalista.

Todos esses métodos foram criados para um acervo visual específico e para períodos ou estilos artísticos bem delimitados, impossibilitando diferentes trânsitos de imagens em uma mesma análise.

O acervo visual trabalhado por cada um desses métodos era, comumente, o conjunto de imagens artísticas formadas por trabalhos arquitetônicos, pictóricos e escultóricos produzidos no período em que tal método vigorava. Isto fez com que certos métodos fossem pensados especificamente para uma realidade visual. Dessa forma, a análise realizada por Vassari, em 1550 na obra “As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue ao nosso tempo, descrita em língua toscana por Giorgio Vassari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes” ficou limitada ao espaço de tempo compreendido entre o final da pintura gótica e o Maneirismo, sendo esse período por ele dividido a partir de uma estrutura análoga as fases da vida (nascimento, juventude, maturidade e velhice). Na obra de Vassari, Michelangelo é considerado o ponto de maturidade da arte, conseqüentemente, o limiar do acervo a ser trabalhado pelo seu método. Tal fato favoreceu a análise de conjuntos homogêneos de imagens, assim como a construção de discursos depreciativos em relação aos estilos que antecederam e/ou sucederam os paradigmas estéticos vigentes.

O século XIX contribuiu para a inclusão, nos métodos de historiografia da arte e leitura imagética, os aspectos ambientais e sociais como fatores determinantes para o processo de criação de uma imagem. Um dos teóricos que defendeu o princípio de que os fatores naturais são decisivos para as transformações culturais foi Hippolyte Taine (1828-1893). Para Taine, as condições ambientais eram determinantes para a formação das raças e conseqüentemente, para a produção cultural de um povo. A teoria de Taine, contudo, possui certas limitações, como afirma Losada:

Como o ser humano vive em sintonia com o meio ambiente, estas implicações são notórias, de modo que, mesmo não adotando como principal eixo de análise, muitos críticos e historiadores atuais fazem esse tipo de relação, distinguindo o ‘espírito’ urbano do rural, a luminosidade de obras oriundas de regiões de clima tropical daquelas de clima rigoroso e sombrio. No entanto, além de muitas vezes pautar-se em distinções raciais e culturais ideológicas, outro limite desta abordagem é não poder explicar como a arte de uma sociedade muda de um momento histórico para outro, enquanto seu ambiente natural permanece estável por milhões e milhões de anos. (LOSADA, 2008, pág. 15)

As limitações descritas acima, que ignoravam as transformações históricas ocorridas em uma sociedade cujo ambiente natural permanecia inalterado, foram prontamente preenchidas pelo princípio marxista que atribui aos fatores econômicos um papel crucial no processo de transformação histórica. Tal fato permitiu aos estetas

e historiadores da arte a identificação de dois fatores que atuariam como responsáveis durante o processo de criação que resultaria em uma imagem: os aspectos naturais e o aspecto social determinado pelos regimes econômicos. O século XIX vislumbrou o nascimento de um novo artista, o artista socialmente engajado, que utilizava a sua obra como uma ferramenta de denúncia. Esse artista foi representado principalmente pelo movimento realista.

Entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX, Heinrich Wölfflin (1864-1945) debruçou um novo olhar sobre o processo de leitura imagética. Afrontando a perspectiva da abordagem sociológica, esse novo olhar percebia a imagem apenas em função de sua estrutura formal, ou seja, da pura visualidade. Os aspectos exteriores à imagem eram ignorados e a leitura era orientada em função de critérios como as cores, as formas e os efeitos de composição. As imagens eram analisadas a partir de pares formados por obras pertencentes a estilos artísticos distintos, como entre o Renascimento e o Barroco. Dessa forma, Wölfflin estabeleceu parâmetros para comparar uma pintura renascentista com uma pintura barroca, como a linearidade x o aspecto pictórico, a unidade x a multiplicidade, a claridade absoluta x a claridade relativa, as formas abertas x as formas fechadas dentre outros.

Todos esses métodos foram criados para um acervo visual específico e para períodos ou estilos artísticos bem delimitados, impossibilitando diferentes trânsitos de imagens em uma mesma análise.

ABY WARBURG

Um corte, uma incisão profunda nas diferentes camadas de tecidos formadas pelo acúmulo de imagens produzidas pela humanidade ao longo das eras. Uma incisão que permitiu que essas imagens, antes estratificadas e organizadas em camadas, irrompessem e se misturassem em fluxos e refluxos ininterruptos. Assim pode ser percebida, metaforicamente, a contribuição de Aby Warburg (1866-1929) para a história da Arte. Ao abordar a história da arte como uma história cultural, retirando as imagens dos cômodos onde antes eram adequadamente alojadas, dispondo-as em um mesmo espaço a partir de novos critérios curatoriais - como

exemplos o Atlas Mnemosyne⁵ e o conceito de Pathosformel⁶-, Warburg contribuiu para que as imagens fossem percebidas não em função de categorias hierarquizantes ou de paradigmas estéticos, mas em função da memória.

O Atlas Mnemosyne lançou ao universo da história da arte a possibilidade da construção de um olhar alheio aos métodos de catalogação ou à mais formal análise estilística. Esse novo formato de organização de imagens, pensado por Warburg e que integrava a sua biblioteca, consiste em pranchas enumeradas preenchidas por conjuntos heterogêneos de imagens. A maneira como as imagens foram dispostas indicam os trânsitos que os olhares podem percorrer, realizando diferentes leituras. Da mesma forma, as imagens selecionadas para compor cada conjunto dialogam, apesar dos lapsos temporais existentes entre elas, já que pertencem a épocas e locais distintos.

Os estudos empreendidos por Warburg sobre o renascimento na península itálica revelaram que, apesar da orientação que o cenário artístico da época impunha aos pintores, direcionando-os para uma representação fidedigna das formas naturais, em alguns casos - como na Vênus de Sandro Botticelli - elementos artificiais foram inseridos na composição de forma intencional - como o movimento dos cabelos da personagem.

Ao analisar o volume e a ondulação pouco naturais dos cabelos da Vênus, Warburg encontrou como referência representações da antiguidade clássica, demonstrando que à revelia dos cânones da pintura quatrocentista, Botticelli não se limitou apenas em adotar parâmetros estéticos gerais herdados da estatuária clássica grega para compor a sua obra, ele se apropriou de elementos visuais desse período, retirando-os da Grécia antiga e reinserindo-os na Florença do início do século XV. Dessa forma, podemos concluir que, segundo afirma SAMAIN, para Warburg as imagens:

“não são meros ‘objetos’, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São ‘atos’, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam,

⁵ 79 pranchas com diferentes tipos de imagens, de reproduções de obras renascentistas à mapas, cartazes e fotografias.

⁶ Conceito criado por Warburg para explicar a como uma memória coletiva pode ser transmitida através das imagens.

os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana”. (SAMALIN, 2011, pág. 40)

Tal característica revela a condição mnemônica presente nas imagens, ou seja, a percepção de que estas possuem mecanismos ligados à memória. Dessa forma, a vitalidade das imagens não está vinculada apenas às condições necessárias à sua preservação física, mas ao princípio de que possuem uma memória coletiva que supera a própria ação do tempo. A essa memória coletiva presente na imagem não cabem categorizações e seccionamentos históricos ou estilísticos, já que o processo de fluxo ocorre de forma não linear e independe das fronteiras temporais e geográficas. Segundo Mattos (2006, pág. 221), Warburg demonstrou uma grande preocupação pelas “questões de psicologia da imagem, isto é, para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens e das *razões* que determinam suas transformações no tempo”.

ATLAS MNEMOSYNE

A consciência de que as imagens equivalem, segundo Mattos, a “arquivos da memória coletiva” fez com que Aby Warburg empreendesse, nos últimos anos de sua vida, a incansável tarefa de inventariar as imagens produzidas pela civilização ocidental ao longo da história. Alheio aos cortes temporais ou às fronteiras geográficas, Warburg organizava as imagens em pranchas a partir de relações mediadas pela memória, reforçando o princípio de que cada imagem traz consigo tanto a memória da sua gênese, mas também a capacidade de agregar novas memórias ao longo de sua sobrevivência, reinserindo-se em novas realidades culturais ou em novos espaços geográficos.

Tendo a memória como estrutura basilar para a construção do projeto Atlas Mnemosyne, Warburg deslocou a imagem dos estudos empreendidos pelo formalismo e pelo método sociológico, reinstaurando-a como um documento capaz de nos remeter as lembranças esmaecidas pela ação do tempo. Dessa forma, ao estabelecer relações entre os conjuntos heterogêneos de imagens, Warburg construiu circuitos visuais em que os conceitos de memória e identidade coletiva são explorados. Se as imagens agrupadas em cada prancha, apesar de produzidas a partir de tempos históricos e realidades culturais distintas, dialogam entre si, este diálogo comprova a

sobrevivência de memórias e identidades individuais e coletivas. Sobre esse fenômeno Pollack afirma que:

“Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros”. (POLLACK, 1992, pág. 5)

As transformações que recaem sobre as identidades tornam a memória fluida, permitindo que as imagens que outrora registravam as angústias subjetivas do artista (o indivíduo) e as influências do corpo social em sua obra (o coletivo) não estejam limitadas a um único contexto ou participem da construção de identidades restritas a uma única realidade, sem evidenciar influências do passado ou sem reverberar no porvir. Essa fluidez pode ser observada nas pranchas do Atlas Mnemosyne a partir da forma atemporal e acronológica como as imagens são organizadas, como ilustra a prancha 79 (figura 1).

A composição da prancha de número 79 reúne 21 imagens, todas reproduções fotográficas em preto e branco e apresentando diferentes dimensões. As imagens poderiam ser organizadas sobre a prancha inúmeras vezes, permitindo a cada organização a construção de novos circuitos para a leitura imagética. Logo, o processo curatorial exercido por Warburg para a montagem de cada prancha não ficava limitado à seleção das imagens. A curadoria era também orientada por aspectos conceituais que determinavam a posição de cada figura, situando-as como partes estruturantes de um ensaio visual que ignorava os limites impostos tanto pelo tempo como pelas diferentes realidades culturais. Assim, para Samain:

Da diversidade de tamanho das imagens, passa-se a outra constatação: Warburg convocou, na prancha 79, figuras pertencendo a tempos e contextos históricos múltiplos. Mesmo na confusão dos elementos que nos são dados para observar, podemos logo reconhecer, na parte esquerda, pinturas, afrescos e xilogravuras datando do renascimento florentino e, na parte direita, reproduções de fotografias e recortes de ilustrações jornalísticas remetendo, desta vez, a acontecimentos do começo do século XX. (SAMAIN, 2011, pág. 40)



Figura 1 - Prancha 79
 Fonte: warburg.library.cornell.edu

Semelhantes a um caleidoscópio, as pranchas que compõem o Atlas Mnemosyne agrupam fragmentos visuais de diferentes épocas e diferentes realidades culturais. Entretanto, a cada nova disposição, esses fragmentos atam-se pelos fios da memória, tecendo discursos e traçando diálogos, construindo uma nova imagem, uma colcha com retalhos culturais. Assim, em um grande plano escuro que serve de suporte para a prancha 79, alinhavam-se os retalhos tecidos por Rafael na obra *A Missa de Bolsena*, de 1512; a fotografia de uma procissão eucarística ocorrida em julho de 1929 na Praça de São Pedro e a imagem de um Acidente ferroviário em Düren

(um moribundo recebe os últimos sacramentos), apenas para citar três das 21 imagens que compõem a prancha. Entre imagens cotidianas e ícones da pintura ocidental, a última prancha concebida por Warburg para o Atlas Mnemosyne reúne um conjunto visual que articula diferentes trajetos conceituais e simbólicos sobre a história do cristianismo e da religião enquanto ação humana, sem, contudo, apresentar o aspecto didático e dogmático dos relevos e retábulos medievais.

As relações estabelecidas pelas figuras selecionadas por Warburg para compor cada uma das suas pranchas evidenciam como os acontecimentos, os personagens e os lugares (segundo Pollack, os três elementos constitutivos da memória) se articulam. As imagens podem tanto registrar acontecimentos que foram vividos individualmente quanto os que foram incorporados pelo grupo, através de um sentimento de pertencimento, fazendo com que os integrantes da comunidade assumissem esta memória como se ela fosse um acontecimento pessoal. Certos personagens podem remeter a um evento ou a uma memória específica assim como determinados lugares podem desempenhar a mesma função. Tanto os acontecimentos, quanto os personagens e os lugares, uma vez registrados através das imagens podem manifestar uma vitalidade, povoando o imaginário daqueles que não presenciaram tais experiências, pois segundo afirma Pollack “locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo”. (POLLACK, 1992, pág. 200-212)

O reconhecimento do aspecto mnemônico presente nas imagens e a construção de composições com memórias pertencentes a locais e acontecimentos aparentemente heterogêneos e distantes entre si, possibilitam que o projeto de Aby Warburg utilize a imagem como um recurso de rememoração⁷. Muitas das imagens pertencem a um período longínquo, impossibilitando o resgate das recordações individuais ou coletivas. Os vestígios presentes nas imagens que sobreviveram e que hoje permitem esse ato de rememoração foram criados a partir da articulação entre a memória individual e a coletiva, pois segundo Halbwachs a “memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

⁷ Conceito trabalhado por HALBWACHS e que consiste na capacidade de se retomar uma memória.

O registro das imagens que povoam o imaginário tanto individual quanto coletivo, através da pintura, do desenho, da escultura, da gravura dentre outras técnicas, ao longo da história ocidental permitiu que as diferentes memórias fossem preservadas e transmitidas. O esforço empreendido pelo grupo em preservar a sua própria memória através da imagem possibilitou a produção de diversificados acervos iconográficos, muitos reunidos em um único espaço, como as igrejas medievais. Na catedral de Salamanca, a relação entre as memórias coletivas e individuais apresenta um ponto de estranhamento. Entre as esculturas externas criadas durante a Idade Média, reside a figura de um astronauta esculpido durante uma restauração realizada no final do século XX (figura 2). Apesar de corresponderem a memórias individuais e coletivas de períodos históricos díspares e relatando acontecimentos distintos, as memórias entalhadas diretamente na pedra passaram a conviver no mesmo espaço, pois para Halbwachs:

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 69).



Figura 2 – Astronauta – Catedral de Salamanca.
Fonte: blogspot

O método warburguiano pode hoje ser percebido, em alguns casos, como uma ação intuitiva presente nas diferentes formas como selecionamos e organizamos as imagens. Em sala de aula, o emprego do Atlas Mnemosyne dialoga com a complexa e diversificada visualidade dos alunos, que está em constante expansão. Algumas práticas para a curadoria de imagens vinculadas à cultura de massa revelam uma grande semelhança com as pranchas de Warburg, como o *Scrapbook* (processo de personalização de livros ou álbuns com recortes de fotografias, convites, papéis ou qualquer outro material que possa ser colado nas páginas do livro ou álbum). Nesse exemplo, as imagens são apropriadas e dispostas independente da adoção de um processo rígido de catalogação. Aspectos afetivos são mais decisivos para a maneira como as imagens são dispostas em um *Scrapbook* do que a preocupação em dispor os recortes por semelhanças estilísticas ou históricas, como ilustra a figura 3.



Figura 3 - *Scrapbook* de adolescente.
Fonte: Mundoreal

IMAGEM E MEMÓRIA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Um dos maiores desafios enfrentados nas aulas de Artes Visuais, durante o exercício da leitura imagética, consiste em analisar um artefato criado em uma realidade que sucumbiu à força do tempo. Esse artefato visual reúne em si os

destruções de um determinado contexto (o que garantiu a sua criação) com tudo o que foi perdido, como afirma Didi-Huberman:

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe nas operações de um 'presente remanescente', um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, P. 50).

A imagem, portanto, torna-se um objeto ambivalente. Ela guarda em si vestígios esmaecidos de uma sociedade e de contextos que não existem mais, todavia revela possuir uma memória que demonstra uma vitalidade superior à existência humana. Espalhadas por todos os rincões da terra, as imagens aglomeram-se há milênios, permitindo diálogos entre si devido à vitalidade de sua memória. Uma vez produzido em um determinado contexto, o artefato visual sobrevive às mudanças socioculturais, agregando novas memórias enquanto é apropriado por novas realidades e visualidades. É justamente esse processo que evidencia o quanto a visualidade contemporânea tornou-se complexa. Ela reúne as imagens que sobreviveram às suas próprias eras, agregando ao longo da sua existência diferentes memórias, dispostas ao lado das imagens criadas a partir da expansão dos mecanismos que permitiram a sua reprodutibilidade técnica.

Em meio a essa expansão, a fotografia desempenhou e desempenha um papel crucial. A possibilidade do registro de uma imagem através da luz em uma câmara escura, com a objetividade característica de um mecanismo, fez com que o acesso à imagem fosse ampliado. A oportunidade de se congelar um instante fugaz e único e o gradativo processo de democratização da técnica fotográfica contribuíram tanto para a formação de um novo acervo visual, como para a transformação da relação entre a sociedade dos séculos XX e XXI e a imagem. Segundo Barthes (1984), a fotografia permitiu a construção de uma história dos olhares ao possibilitar a percepção do indivíduo como o outro (pois ao mesmo tempo em que observamos a objetiva somos observados por ela), a transformação do sujeito em objeto.

A proposta do exercício da leitura imagética a partir de um processo mnemônico permite ao aluno a percepção de que a imagem pode atuar como um artefato que reúne em si algumas pistas sobre as condições e os contextos que contribuíram para a sua criação. Essas evidências podem se manifestar com maior ou menor intensidade, mas, nos dois casos, elas gerarão no discente certa inquietação por não apresentarem, de forma clara e inequívoca, todas as informações que garantiriam a apreensão dos fatores e contextos que propiciaram a criação do artefato visual estudado.

Simultaneamente, a longevidade da memória presente na imagem permite que um artefato visual criado durante o período paleolítico, pertença hoje à visualidade desse mesmo aluno. As imagens, portanto, podem ser trabalhadas além da perspectiva dos métodos que se estruturam em uma leitura formalista, ou na tentativa de restaurar as lentes do passado para garantir o processo de percepção, já que tais métodos tendem a submeter as imagens à modelos homogêneos e totalizantes. Elas podem ser analisadas a partir da consciência de que as lentes empregadas para a percepção serão as da própria visualidade do discente, pois essa visualidade traz consigo as ferramentas indispensáveis para o exercício de uma curadoria das imagens, o artefato visual a ser estudado existe e está integrado à visualidade do aluno, ele conserva os destroços do período de sua gênese e sua memória pode ser analisada a partir de diferentes percursos, permitindo um estudo da história através dos registros visuais.

A proposição de uma prática de leitura imagética para as aulas de Artes Visuais, no campus Buriticupu do Instituto Federal do Maranhão, estruturou-se em três pilares: a visualidade do aluno, o exercício de curadoria da informação visual e a construção de percursos que evidenciem a memória presente nas imagens. Cada um dos três pilares do projeto foi concebido a partir de dois aportes teóricos, o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e os conceitos retirados da obra de Didi-Huberman que identificam nas imagens tanto uma memória latente, quanto os *fantasmas* que se entranham nas cores e formas, à espera de serem desvelados durante o processo de leitura visual (aventurar-se na árdua tarefa de encontrar nas imagens as pistas que preenchem as lacunas abertas pela ação do tempo).

A articulação da visualidade do discente, da curadoria de imagens e da identificação de circuitos mnemônicos para as imagens permitiu não apenas a construção de um novo formato para a prática da leitura imagética nas aulas de Artes

Visuais, como também situou o aluno como protagonista do processo de construção do conhecimento.

Legar ao discente a tarefa de tecer, durante as aulas de Artes Visuais, uma rede de imagens com tramas que entrecruzam os diferentes percursos históricos alinhavados pela memória, partindo da sua própria visualidade, lhe confere tanto um senso de responsabilidade como a necessidade de uma leitura crítica das informações apresentadas em sala de aula. Da mesma forma, esse protagonismo pode ser o responsável pela mudança de postura que permitirá a transformação de um leitor passivo para um leitor que demonstre criticidade durante o processo de leitura imagética, habilidade indispensável em uma sociedade marcada pelo crescente poder desempenhado pela imagem.

OLHARES

“Os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo”. Com esta citação de Leonardo da Vinci, os alunos da turma do curso técnico integrado de Administração, terceiro ano, do campus Buriticupu do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, foram convidados a refletir sobre como o ser humano, através do sentido da visão, tanto capturou e captura a natureza à sua volta como igualmente manifestou e manifesta sua subjetividade, recriando através de imagens o que lhe fora revelado pelo olhar. Para tanto, após a participação dos discentes no processo de interpretação das palavras de Leonardo da Vinci, um conjunto de imagens foi exposto.

Em meio à penumbra que reinava na sala uma imagem, aos poucos, foi se configurando. Nesta, um olhar fixo voltado para o horizonte, destacado pelo delicado trabalho de sombreamento circundando toda a área da órbita ocular. O contorno com traços seguros delineando a cabeça perfilada revelavam um desenho de grande perícia técnica realizado sobre uma superfície rugosa e irregular. Um leão que se prepara, em uma inquietante espera, para atacar a sua presa no momento mais oportuno. Essa imagem com mais de 30.000 anos, situada na gruta de Chauvet na França (figura 4), um dos registros pictóricos mais antigos da humanidade, parece viva. Dois olhares se confrontaram para que a mesma surgisse, olhares que possivelmente oscilavam entre os papéis de presa e predador. As figuras que se seguiram igualmente foram apresentadas em função do quanto o olhar pode

manifestar o que desesperadamente tentamos esconder (a janela da alma). Na pintura de Artemisia Gentileschi *Judite ao degolar Holofernes* (figura 5), os olhos da pintora foram cedidos à personagem. O misto de ódio e satisfação encerrados nos olhos entreabertos, voltados para baixo (espaço da tela ocupado pela expressão desesperada de Holofernes ao deparar-se com a morte), revelam a força de uma mulher que em um ato de extrema violência, libertou o seu povo da tirania de um conquistador. Os olhos de Judite foram acompanhados pelos olhos grotescos e desfigurados do personagem criado por Edvard Munch para representar *O Grito* (figura 6). Olhos diluídos pelas pinceladas gestuais e pelas cores esmaecidas que transfiguraram para a imagem as vibrações sonoras de um brado. Por fim, uma imagem que sintetiza as palavras de Leonardo da Vinci, que apresenta os olhos de uma garota afegã como uma janela aberta, deixando a alma escapar aos que a observam. Seus olhos fixos e penetrantes parecem, ao mesmo tempo, despir quem a aprecia, permitindo que a sua alma também fuja aos olhos. Olhos que se entrecruzam em função das lentes do fotógrafo Steve McCurry (figura 7) em uma ação que, muito além de uma simples troca de olhares, corresponde a um ato de cumplicidade, pois há a crença de que a garota da fotografia é observada, mas a desconcertante verdade é que é ela quem observa o apreciador.

A apresentação de um painel com imagens que pertencem a diferentes estilos artísticos e que transitam em uma trama que entrecruza os tempos históricos, foi possível graças ao recorte conceitual realizado pelo docente durante o processo de curadoria, a partir da citação de Leonardo da Vinci sobre o olhar, permitindo aos alunos a oportunidade de analisar a relação estabelecida pela memória entre as imagens. Nos exemplos trabalhados (*Leões – gruta de Chauvet na França / Judite ao degolar Holofernes – Artemisia Gentileschi / O Grito – Edvard Munch / Garota Afegã – Steve McCurry*), buscou-se inicialmente a análise das imagens como um todo sem, contudo, afastá-las do conceito que as articulava. Os discentes, pouco a pouco, identificavam elementos da citação nas imagens, ora situando-as como exemplos de “espelhos do mundo”, ora como exemplos de “janelas da alma”.

O conjunto heterogêneo de imagens exposto no primeiro momento, em seguida tornou-se homogêneo e mais literal com a apresentação de uma montagem realizada com recortes dos olhares presentes nas imagens analisadas (figura 8). Apesar da semelhança entre as áreas recortadas, à turma foi esclarecido que durante o exercício curatorial as imagens não precisavam, necessariamente, apresentar aspectos

compositivos semelhantes ou mesmo formas idênticas. A similaridade entre as imagens poderia ocorrer a partir dos critérios curatoriais determinados pela turma, mas tais critérios não deveriam limitar o acervo às obras que trouxessem o mesmo tema, a mesma ação ou o mesmo personagem (evidenciado apenas como artistas de diferentes épocas ou estilos representaram um determinado tema).

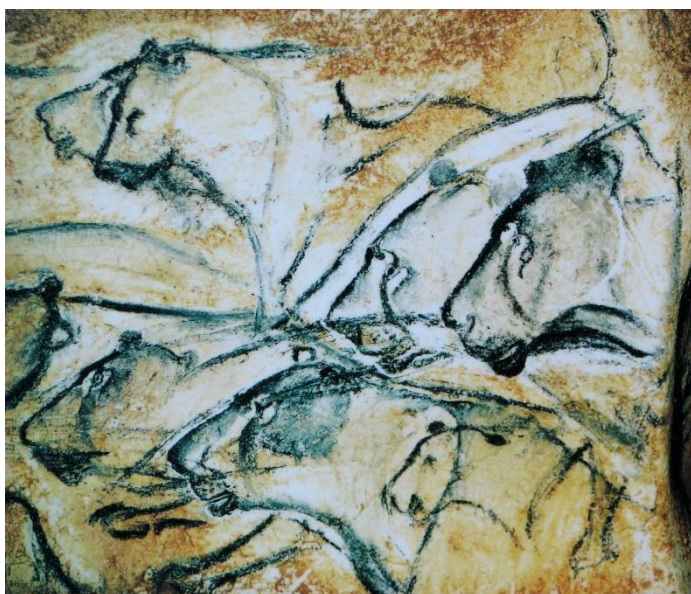


Figura 4 – Leões / Gruta de Chauvet –
França
Fonte: bradshawfoundation



Figura 5 – Artemísia Gentileschi – Judite ao
degolar Holofernes.
Fonte: UFRGS

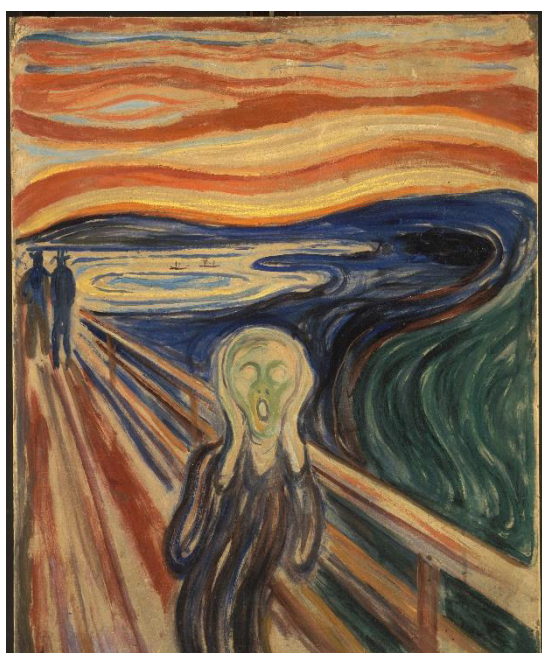


Figura 6 – Edvard Munch – O Grito
Fonte: tes.com



Figura 7 – Steve McCurry – Garota Afegã
Fonte: weareiguacu



Figura 8 – Montagem com o detalhe dos olhos das imagens analisadas no momento de sensibilização da turma.
Fonte: arquivo pessoal

Após as análises dos exemplos apresentados em sala, a turma foi organizada em grupos, cabendo a cada equipe a responsabilidade de escolher um conceito para o exercício do processo curatorial. Paralelo à escolha do conceito, os grupos deveriam também definir critérios para a prática da curadoria e o formato da apresentação (optou-se por não definir um formato para todos os grupos para não engessar os trabalhos a partir de um mesmo modelo de apresentação. Dessa maneira, cada equipe poderia escolher o formato da apresentação a partir do conceito que nortearia o processo curatorial). Às equipes foi determinado que a escolha do tema ou do conceito para o exercício curatorial partisse de uma imagem. Esta, por sua vez, deveria pertencer à visualidade dos discentes, sendo familiar ao grupo. Para tanto, a imagem escolhida para iniciar o processo deveria estar ligada ao século XXI, mas todas as outras imagens selecionadas para a construção dessa trama mnemônica poderiam pertencer a qualquer período histórico, a qualquer estilo artístico ou a qualquer realidade cultural. Três equipes foram formadas e os conceitos apresentados por elas foram: a insignificância humana; estado “demopressor” e 7x1.

A INSIGNIFICÂNCIA HUMANA

Quem és tu? Com a projeção desta pergunta e a exibição, em sequência, da imagem do ônibus espacial Atlantis, fotografado pelo astrônomo Thierry Legault tendo o sol ao fundo (figura 9), a primeira equipe iniciou a apresentação. As imagens, treze ao todo (figura 10), foram intercaladas por slides com frases que iam gradualmente apresentando os fios conceituais de uma trama que as atava. Em cada exemplo visual, a figura humana aparecia como uma frágil partícula, cercada e dominada por um vasto horizonte, por paisagens tempestuosas ou pelo infundo universo.

As reproduções das fotografias e pinturas apresentadas explicitavam como o ser humano, à revelia dos sentimentos de prepotência e superioridade em relação à natureza e ao universo, não passa de uma estrutura insignificante. Tal constatação, praticamente literal nas imagens escolhidas pelo grupo, foi explicitada pela significativa diferença de escala entre o tamanho da figura humana e a vastidão do universo a sua volta (como ocorre na fotografia de um cosmonauta vagando no espaço, em órbita da Terra).

Algumas figuras foram atadas por informações retiradas de outras áreas do conhecimento, como a geografia política (tu és um indivíduo entre outros 7 bilhões), a biologia (que compõe uma única espécie entre outras 3 milhões já classificadas) e a astronomia (que vive em um planeta que gira em torno de uma estrela que é uma entre outras 100 bilhões de estrelas, que formam uma galáxia entre outras 200 bilhões).

A relação entre as informações textuais e as imagens, em um diálogo interdisciplinar, permitiu ao grupo explorar o conceito que norteou o processo curatorial fundamentando-o a partir de dados estatísticos e científicos sem, contudo, sacrificar os aspectos poéticos e simbólicos presentes no trabalho. Ao expor, no relatórioⁱⁱ, o conceito que orientou o processo curatorial, a equipe destacou o impacto que a primeira imagem exerceu sobre seus integrantes:

“Escolhemos a imagem porque nos fez admirar a grandiosidade de tudo que está em nossa volta, não só no universo, mas bem como a natureza e a imensidão do desconhecido. Foi a partir de então que percebemos a insignificância do ser humano frente ao mundo. O propósito é explicitar nosso estado de coadjuvantes em todo o contexto. E a arte será o principal instrumento para que isso ocorra, transcendendo tempo e cultura, que nunca morre, diferente de nós”. (Equipe A Insignificância Humana, 2015).

Na citação acima, a justificativa apresentada pela equipe evidencia a compreensão do conceito defendido por Didi-Huberman de que a imagem sobrevive à memória humana. Tal compreensão permitiu aos discentes o exercício de tecer redes entre as imagens, “transcendendo o tempo e a cultura”.



Figura 9 - ônibus espacial Atlantis, fotografado pelo astrônomo Thierry Legault tendo o sol ao fundo

Fonte: flickr



Figura 10 – Painel com as 13 imagens apresentadas pela equipe A Insignificância Humana
Fonte: arquivo pessoal

ESTADO “DEMOPRESSOR”

A imagem de uma mulher correndo do paredão formado pela Tropa de Choque, durante a repressão ao protesto dos professores em Curitiba ocorrido em abril de 2015 (figura 11) foi a escolhida pela segunda equipe para apresentar o tema *Estado “Demopressor”*. As imagens foram selecionadas a partir de quatro critérios estabelecidos pelo grupo, sendo eles:

- Imagens que demonstrem formas de repressão militar;
- Representações de abuso de poder por parte dos militares;
- Imagens que apresentem cenas, objetos e vítimas de autoritarismo;
- Obras artísticas produzidas como forma de protesto contra a censura e a opressão.



Figura 11 – fotografia de Daniel Castellano
Fonte: Agência Gazeta do Povo

Para a apresentação das imagens, a equipe utilizou citações de Max Weber (“todo estado se funda na força” e “o estado é considerado como única fonte do ‘direito’ de usar a violência”) fundamentando assim conceitualmente o tema que norteou o processo curatorial.

Apesar de grande parte das imagens selecionadas pela equipe pertencerem a um conjunto homogêneo, pois retratam a violência decorrente da intervenção policial em protestos, o grupo demonstrou a preocupação de identificar os exemplos de opressão em diferentes momentos históricos ou em distintas realidades políticas. Portanto, a opressão exercida pela sociedade brasileira colonial contra os escravos foi relacionada a opressão que a sociedade brasileira contemporânea exerce contra os que moram nas periferias das grandes cidades. Ao mesmo tempo, a partir de uma cronologia da opressão, a equipe percorreu os caminhos violentos que levaram à Segunda Guerra Mundial e a Ditadura Militar no Brasil.

O acervo organizado pelo grupo durante o processo curatorial foi constituído principalmente por fotografias (fotojornalismo) e pinturas (como as realizadas por Debret retratando os escravos do Rio de Janeiro). Entretanto, algumas charges foram incluídas pelo grupo para compor o trabalho, revelando que o olhar dos integrantes não ficou circunscrito ao universo da arte ou ao campo dos documentos históricos. Para a equipe, a ideia de que o processo curatorial poderia abarcar qualquer exemplo visual ficou claro, permitindo que a partir de um determinado tema, as imagens fossem selecionadas e organizadas como estruturas cujas conexões podem ocorrer através de múltiplas possibilidades, já que tais conexões são constantemente modificadas e rearranjadas pelo eixo temático.

O interesse pelo tema foi decorrente das discussões realizadas nas aulas de Sociologia, permitindo assim a ampliação e trânsito de tais conceitos para o campo da imagem. De acordo com a equipe:

“Esse tema tem nos instigado a refletir sobre o quão perigoso pode ser a existência de uma instituição tão forte quanto a militar, que por vezes chega a ter um poder superior àquela que deveria ser a Carta Magna, ou seja, a Constituição Federal de 1988”. (Equipe Estado “Demopressor”, 2015).

Apesar da evidente abordagem histórica e sociológica do trabalho, as imagens não apresentaram um caráter meramente ilustrativo, uma vez que as inserções dos elementos textuais ocorreram apenas para retomar, em dois momentos, o tema apresentado no título do trabalho de curadoria. A sustentação do tema foi realizada pelas imagens apresentadas pela equipe a partir de dois formatos, como slides do Power Point e como vídeo. Nos dois casos, a sequência das imagens estabeleceu um trânsito para o tema. Partia-se da realidade brasileira para um ponto mais universal, regressando aos exemplos de opressão no Brasil.

7x1

Inusitado e engraçado. Esses são adjetivos que facilmente podem descrever a opinião da turma em relação ao terceiro trabalho apresentado. O tema 7x1 faz alusão direta ao placar do jogo entre o Brasil e a Alemanha durante a final da copa do mundo

de 2014, sendo a imagem escolhida pela equipe uma *meme*⁸ (figura 12) compartilhada pelas redes sociais retratando a derrota da seleção brasileira.



Figura 12 – Meme representando a derrota do Brasil pela Alemanha na final da Copa do Mundo de 2014.

Fonte: G1/Globo.com

Durante o processo de orientação sobre a atividade, foi esclarecido pelo docente que as equipes teriam liberdade para escolher os temas, desde que um critério para a execução da atividade fosse respeitado (a imagem que iniciaria o processo curatorial deveria pertencer a visualidade da turma). O fato de a equipe ter realizado um recorte tão específico, como o placar de uma partida de futebol, poderia ter limitado o conjunto de imagens montado a partir do processo curatorial, contudo, o grupo conseguiu reunir tanto imagens retiradas do universo do futebol como de outros campos, como o fotojornalismo, a pintura e principalmente as imagens compartilhadas nas redes sociais. Foi justamente este último ponto que contribuiu para que a turma mantivesse, ao longo de toda a apresentação, uma forte relação de pertencimento com as imagens apresentadas.

Algumas figuras pareceram, a princípio, não dialogar com o tema do trabalho. A forma como as imagens se relacionavam nessa montagem não era literal como as apresentadas nos trabalhos anteriores, e exigiam do observador uma atenção

⁸ Termo utilizado para designar imagens, vídeos e hiperlinks que são repassados repetidamente entre os usuários da internet.

especial. O aspecto heterogêneo das imagens selecionadas pela equipe revelou tanto o olhar aguçado como a criatividade ao traçar os fios que conectavam cada uma das imagens ao eixo temático. Um exemplo de imagem apresentada pela equipe que causou estranhamento foi o quadro de Marc Chagall Autorretrato com 7 dedos (figura 13). Como a imagem foi projetada para a turma sem qualquer identificação, em um primeiro momento os sete dedos do pintor não foram percebidos, contudo a estratégia utilizada pela equipe permitiu que os dedos até então escondidos em uma cena alheia ao tema se convertesse em, segundo os próprios integrantes da equipe, um ato premonitório, os sete dedos alusivos ao placar da Alemanha. Tal percepção foi promovida com a inserção de elementos textuais feita pela equipe na imagem apropriada, transformando-a em um exemplo de *meme*, pois segundo Felipe Aristimuño:

No meme, a imagem apropriada ganha novo significado na medida em que dialoga com o texto e com o contexto da rede onde se insere. Podemos pensar no meme como um objeto que, por sua natureza, convida à intervenção criativa coletiva, questionando todo produto visual entregue para ser consumido como obra acabada: nada é intocável numa mídia social". (ARISTIMUÑO, 2014)

Dentre os critérios relatados pelo grupo para a escolha das imagens, os descritos para justificar a presença da pintura de Marc Chagall são:

1. Numeração – pois o personagem do quadro tem sete dedos;
2. Cores – porque se olharmos bem perceberemos que a pintura reúne as cores da bandeira alemã e da bandeira brasileira.

Os demais critérios empregados pela equipe foram: superioridade, desproporção e a ironia.



Figura 13 – Marc Chagall – Autorretrato com 7 dedos
Fonte: Wikiart

ENTRECRUZANDO MEMÓRIAS E OLHARES

A prática da leitura imagética nas aulas de Artes Visuais do Instituto Federal do Maranhão, Campus Buriticupu, a partir da estrutura do Atlas Mnemosyne para o processo curatorial, permitiu aos alunos do terceiro ano do curso técnico integrado de Administração a possibilidade de apropriação de uma etapa das aulas de Artes Visuais antes restrita ao docente. Ao realizar a seleção das imagens que foram trabalhadas em sala de aula, estabelecendo para tanto critérios para o processo curatorial, a turma foi obrigada a articular o conhecimento sobre os estilos artísticos à sua visualidade e aos conceitos e informações de diferentes disciplinas para fundamentar o tema norteador da curadoria, bem como para reforçar os fios alinhavados pela memória atando as imagens por eles, alunos, escolhidas.

O resultado desse processo foi a construção de olhares que ultrapassam a perspectiva da análise da imagem em função do seu contexto histórico ou da sua estrutura compositiva. Os discentes envolvidos perceberam que as dificuldades para a leitura imagética, antes impostas pelas distâncias geográficas e temporais, poderiam ser superadas através do emprego das lentes da memória. Memórias que reatam as conexões desfeitas pelo tempo. Foi justamente esse o processo empreendido pelos alunos, o ato de reatar as conexões entre as imagens ou de estabelecer novas conexões a partir dos acervos visuais contemporâneos, utilizando para tanto os fios traçados pelas suas próprias mãos e olhares.

A utilização de critérios para a seleção não apenas da imagem, mas da informação como um todo, a percepção da vitalidade da memória presente na imagem e de como a visualidade é consequência de um processo histórico de criação, apropriação e reprodução da informação visual foram os principais aspectos trabalhados pelo projeto Imagem e Memória. Nos três trabalhos apresentados, foi possível constatar o amadurecimento do olhar dos alunos envolvidos.

Inicialmente, as equipes manifestaram dúvidas e inquietações sobre quais imagens escolher ou como organizá-las. Tal fato revelou o quanto os discentes estavam habituados a realização de atividades ou trabalhos a partir de um conjunto específico de objetivos definidos e orientados pelos docentes. Como no presente projeto cada equipe deveria definir do tema aos critérios que seriam utilizados para o processo curatorial, os caminhos a serem seguidos, que em outras situações eram

previamente traçados, nessa nova experiência obrigaram os jovens argonautas a navegarem por um oceano enevoadado.

Em um primeiro momento reservado para a apresentação dos temas e dos critérios que cada equipe utilizaria (etapa realizada duas semanas antes da exposição dos trabalhos) foi possível constatar a dificuldade dos alunos em trabalhar sem um roteiro definido pelo professor. A maior dificuldade residia na escolha dos critérios para o exercício curatorial. Em alguns casos, como na equipe que apresentou o tema Estado “Demopressor”, apenas três critérios haviam sido definidos e todos os três limitavam o acervo visual ao período da ditadura militar no Brasil. Durante esse momento de socialização e discussão, a equipe percebeu que poderia ampliar o alcance do processo curatorial ao incluir como critério a escolha de qualquer imagem que retratasse atos de opressão ou censura. Dessa forma, ao exporem as dificuldades os próprios alunos iam propondo soluções, e a cada solução proposta, os critérios eram redimensionados, permitindo assim a construção de olhares com maior autonomia, criticidade e sensibilidade.

O simples fato de a sociedade vivenciar uma época marcada pelo uso excessivo da imagem e, dado o aspecto turvo das lentes que usualmente são empregadas para ver esse acervo em expansão pandêmica, há a necessidade de adoção de uma nova postura. O exercício da leitura imagética para além das muralhas dos compêndios da História da Arte Ocidental - abarcando a visualidade contemporânea e buscando conexões, através da memória, com imagens criadas em diferentes contextos históricos e culturais - proporciona o emprego de lentes mais aguçadas. Lentes que revelam além do óbvio. Lentes que permitem encontrar na fotografia de um ônibus espacial a insignificância humana, na imagem da ação policial contra a manifestação dos professores a existência de um regime político contraditório (que concilia a democracia com a opressão) ou mesmo associando uma pintura, de forma irônica, ao placar de um evento esportivo. Olhares e memórias que não trafegam mais de forma unilateral. Olhares e memórias que se entrecruzam.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Karoline Marianne. **O 31° Panorama da Arte Brasileira como Montagem em Warburg**. Palíndromo / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Artes Visuais. - v.9., n. 9 (2013), p. 210 - 217 - Florianópolis : UDESC, 2009.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real: Introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- KENSKI, Vani Moreira. **Educação e Tecnologias: O novo ritmo da informação**. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- LOSADA, Terezinha. **Módulo 8: teoria das Artes Visuais**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **IMAGEM: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001.
- TOURINHO, Irene e MARTINS, Raimundo. Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da Cultura Visual. MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013, p. 61-76
- ARISTIMUÑO, Felipe. **O MEME COMO EXPRESSÃO POPULAR NO ENSINO DE ARTE ALGUNS PENSAMENTOS E CONCEITOS BASE DO PROJETO DE PESQUISA EVMS**. Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano XII - Número 15 - Novembro de 2014. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-15/12.pdf>. Acesso em: 27/10/2015
- MATTOS, Claudia Valladão de. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea**. II Encontro de História da Arte IFCH / UNICAM, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20-%20II-EHA.pdf>. Acesso em: 15/11/2015.
- MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo, debates. In **Domínios da Imagem**. LONDRINA, ANO I, N. 2, MAIO 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Dell/Downloads/36-116-1-PB.pdf>. Acesso em: 27/10/2015

MONTEIRO, Silvana Drumond. **O Ciberespaço: o termo, a definição e o conceito.** In DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.8 n.3 Jun/07. Disponível em: http://www.dgz.org.br/jun07/Art_03.htm. Acesso em: 27/10/2015

POLLACK, Michael. **Memória e Identidade Social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://www.pgdef.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria_e_identidade_social.pdf. Acesso em: 20/12/2015.

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte.** Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf. Acesso em: 27/10/2015

REFERÊNCIA DAS FIGURAS

Figura 01 – Atlas Mnemosyne - Prancha 79
Disponível em: <http://warburg.library.cornell.edu/panel/79>
Acesso em: 27/10/2015

Figura 02 – *Astronauta* de adolescente
Disponível em: <http://www.mundoreal.xyz/revendo-o-scrapbook-e-os-artesanatos-com-fotos/scrapbook-de-adolescente/>
Acesso em: 27/10/2015

Figura 03 – *Scrapbook* de adolescente
Disponível em: <http://www.mundoreal.xyz/revendo-o-scrapbook-e-os-artesanatos-com-fotos/scrapbook-de-adolescente/>
Acesso em: 27/10/2015

Figura 04 – Leões / Gruta de Chauvet – França
Disponível em: http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/panel_of_the_lions.php
Acesso em: 13/11/2015

Figura 05 – Atermísia Gentileschi – Judite ao degolar Holofernes
Disponível em: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>
Acesso em: 13/11/2015

Figura 06 – Edvard Munch – O Grito
Disponível em: <https://www.tes.com/lessons/koVxwTz72O2qsw/edvard-munch-the-scream>
Acesso em: 13/11/2015

Figura 07 – Steve McCurry – Garota Afegã
Disponível em: <http://weareiguacu.com/the-fate-of-afghan-women-refugees/>
Acesso em: 13/11/2015

Figura 08 – Montagem – detalhe dos olhos das imagens analisadas no momento de sensibilização da turma
Fonte: arquivo pessoal

Figura 09 – Ônibus espacial Atlantis, fotografado pelo astrônomo Thierry Legault
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/nasahqphoto/3531410425>
Acesso em: 18/11/2015

Figura 10 – Painel com as 13 imagens apresentadas pela equipe A Insignificância Humana
Fonte: arquivo pessoal

Figura 11 – Fotografia de Daniel Castellano / Agência Gazeta do Povo
Disponível em: <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/04/apos-confronto-professores-marcam-reuniao-para-definir-rumo-da-greve.html>
Acesso em: 18/11/2015

Figura 12 – Meme representando a derrota do Brasil pela Alemanha na final da Copa do Mundo de 2014
Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/07/goleada-da-alemanha-contra-brasil-na-copa-gera-piadas-na-internet.html>
Acesso em: 18/11/2015

Figura 12 – Marc Chagall – Autorretrato com 7 dedos
Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/marc-chagall/self-portrait-with-seven-digits-autoportrait-1913>
Acesso em: 18/11/2015
