

Por um estudo das permanências: diálogos entre História da Arte e Comunicação¹

Evandro José Medeiros LAIA²

Cristiane Maria Medeiros LAIA³

José Luiz RIBEIRO⁴

Resumo

Esboçamos neste artigo um método de trabalho para definir o percurso de uma mensagem no tempo, como transmissão. No nosso estudo específico, com o objetivo de identificar elementos visuais da medievalidade ibérica nas imagens midiáticas da teleficção brasileira, passando pela literatura de cordel. Para isso lançamos mão do trabalho de dois pensadores que sistematizaram o estudo da comunicação pela estética em tempos e lugares diferentes: o historiador da arte Aby Warburg (BURKE, 2005; GINSBURG, 1989), a partir do estudo da transmissão de formas pagãs da Antiguidade Clássica de contrabando na pintura da Renascença italiana; e o sociólogo cubano José Lezama Lima (1988), que se preocupou em entender como determinadas formas do imaginário são transmitidas de uma cultura a outra, em um processo de hibridização que tem como exemplo o barroco latino-americano.

Palavras-chave: História da Arte. Aby Warburg. Lezama Lima. Permanências. Comunicação Temporal.

1 Trabalho originalmente apresentado na 4ª Conferência ICA América Latina, Universidade de Brasília, 26 a 28 de março de 2014. O artigo teve trechos adicionados e passou por modificações para publicação nesta revista.

2 Doutorando em Comunicação e Cultura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Sociedade, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. *E-mail: medeiroslaia@yahoo.com.br.*

3 Mestre em Educação e Comunicação para Periferias Urbanas, pela UERJ. Bacharel e licenciada em Artes pela UFJF. *Email: crismilaia@yahoo.com.br.*

4 Professor Associado II, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Email: jluiz@ufff.br.*

Por un estudio de las permanencias: diálogos entre Historia del Arte y Comunicación

Resumen

Describimos en este artículo un método de trabajo para establecer la ruta de un mensaje en el tiempo, como transmisión. En nuestro estudio específico, con el objetivo de identificar los elementos visuales de la medievallidad Ibérica en imágenes de los medios de la ficción televisiva brasileña más allá de la literatura de cordel. Para esto usamos el trabajo de dos pensadores que organizaron el estudio de la comunicación desde la estética en diferentes tiempos y lugares: el historiador del arte Aby Warburg (BURKE, 2005; GINSBURG, 1989), a partir del estudio de la transmisión de formas paganas de la Antigüedad de contrabando en la pintura clásica del Renacimiento italiano; y el sociólogo cubano José Lezama Lima (1988), que trató el problema de entender cómo ciertas formas imaginarias se transmiten de una cultura a otra, en un proceso de hibridación cuyo ejemplo del barroco americano latino.

Palabras-clave: Historia del Arte. Aby Warburg. Lezama Lima. Permanencias. Comunicación pelo tiempo

For a study of permanences: dialogues between Art History and Communication

Abstract

We have outlined in this article a working method to set the route of a message in time, as transmission. In our specific study, with the objective of identifying visual elements of the Iberian Middle Ages in media images of Brazilian television fiction, passing through the cordel literature. To do it, we used the work of two thinkers who systematized the study of communication for aesthetics in different times and places: the art historian Aby Warburg (BURKE, 2005; GINSBURG, 1989), from the study of the transmission of pagan forms of classical antiquity smuggling in the painting of the Italian Renaissance; and the Cuban sociologist José Lezama Lima (1988), who bothered to understand how certain imaginary forms are transmitted from one culture to another, in a process of hybridization whose example is the Latin American Baroque.

Keywords: Art History. Aby Warburg. Lezama Lima. Permanences. Communication through the time

História da Arte

A história da arte italiana por muito tempo serviu como referência para a História da Arte, a disciplina acadêmica responsável pela abordagem das manifestações artísticas historicamente datadas. De acordo com Svetlana Alpers (1999, p.28), as principais estratégias analíticas pelas quais nós, modernos, ocidentais, somos ensinados a olhar para as imagens e interpretá-las foram desenvolvidas tendo como referência a tradição italiana. O resultado é que não somente na maneira de olhar, mas também na produção das imagens, o modelo narrativo tornou-se hegemônico.

Quando me refiro à concepção de arte na Renascença italiana, tenho em mente a definição albertina do quadro: uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto. Na Renascença esse mundo era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa. (ALPERS, 1999, p.27)

A este modelo narrativo italiano ela contrapõe o modelo descritivo da arte holandesa no mesmo período, que não ofereceria um acesso verbal fácil, diferenciando-se tanto da arte florentina, por conta dos materiais e da maneira de pintar, como também dos realismos do século XIX. De acordo com Alpers (1999, p.38), “os holandeses apresentam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações de ações humanas significativas”. Por isso, as “tradições pictóricas e artesanais já estabelecidas, largamente reforçadas pela nova ciência experimental e pela tecnologia, confirmaram as imagens como o caminho para o novo e inelutável conhecimento do mundo”. Este modelo de produção, característica de um lugar geográfico e de um período histórico é o que Alpers (1999) chama de *period eye*.

Martin Jay (1988) vai chamar este modelo de *scopic regime*, no ensaio em que trata do contexto onde surgiu a perspectiva cartesiana, com o objetivo de mostrar que existiram (e existem) outros regimes do olhar que não o italiano renascentista. Num argumento contrário a Alpers, Jay argumenta que na proposta perspectivista já há “des-narrativização” e “des-textualização”: a perspectiva cartesiana, para Jay, já encaminha a imagem para um fim em si mesmo,

num regime escópico típico da modernidade⁵. Para explicar este argumento, ele passa por três propostas estéticas: O *perspectivismo cartesiano*, que tem como referência a filosofia de René Descartes; a *arte descritiva holandesa*, que teria como referência o empirismo de Francis Bacon; e a *pintura barroca*, filosoficamente aparentada com o pensamento de Leibniz. Tudo teria começado com a fascinação medieval com relação às implicações metafísicas da luz (JAY, 1988, p.5). A arte holandesa seguiria a mesma perspectiva, porém com uma preocupação de funcionar como um registro, antecipando a função da fotografia. Já a arte barroca, para Jay, faz uma oposição mais radical à perspectiva cartesiana, representando, ao invés de um espelho que reflete a imagem tal qual a que vemos no mundo real, um espelho côncavo ou convexo, que distorce a imagem, revelando o caráter convencional da representação, de acordo com o pluralismo de Leibniz e à Contra-Reforma.

É esta proposta de visão da História da Arte no plural, e não na disciplina como uma história da pintura italiana no período renascentista, contrária à definição da Escola de Viena, que move os estudos do alemão Aby Warburg, num movimento de renovação no pensamento da arte. Nesta visão, a classificação deixaria de ser histórica para se tornar anacrônica. Warburg chama a atenção para a necessidade de uma história da imagem a partir da história da cultura, diferentemente do que propunha a Escola de Viena, para a qual a arte seria autônoma, não admitindo a ligações com qualquer outra instância. A questão que rondou todo o trabalho deste intelectual considerado ainda hoje obscuro, mais conhecido pela obra de seus sucessores, era entender porque os homens fazem imagens e qual o efeito delas na civilização. Para chegar a este objetivo, de acordo com Ginsburg (1989, p.42), a proposta era estudar a continuidade, as rupturas e as sobrevivências da tradição clássica a partir da utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas.

5 “In addition to its de-eroticizing of the visual order, it had also fostered what might be called de-narrativization or de-textualization. That is, as abstract, quantitatively conceptualized space became more interesting to the artist than the qualitatively differentiated subjects painted within it, the rendering of the scene became an end itself. (...) Thus the abstraction of artistic form from any substantive content, which is part of the clichéd history of twentieth-century modernism, was already prepared by the perspectival revolution five centuries earlier”. (JAY, 1988, p.8-9)

O objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica. (GINSBURG, 1989, p.56)

Warburg vê a imagem como sintoma, orientação emocional de uma época. E na modernidade as imagens apon-tariam desta maneira para um paradoxo de solução difícil. É que ele viu, nas obras de arte ocidentais, a sobrevivência de elementos clássicos, mesmo depois do Renascimento. Ou seja, na sua visão, a cultura ocidental, na Idade Média, reuniu Apolo e Dionísio, cristianismo e paganismo. A Antiguidade, com seus símbolos e representações do paganis-mo, chegaria a nós embebida pelo *pathos*⁶ dionisiaco, contrabandeado na simbologia cristã. Para Warburg, o ocidente precisaria reconhecer o elemento dionisiaco na sua formação, com o objetivo de criar a consciência da dualidade Apolo *versus* Dionísio presente em seu seio. A aproximação com a psicanálise é estreita. As questões pessoais, a psico-logia individual, seria um microcosmo da situação psíquica de todo o Ocidente. A cura não é libertar-se, mas tornar-se consciente, entender o trauma a partir do sintoma. O símbolo seria o elo entre o consciente e o inconsciente, um intervalo, por isso poderia funcionar como mediador, meio de endereçamento de mensagens entre um e outro. Desta maneira, mitos legados pela Antiguidade perpassariam as obras de arte produzidas na Idade Média. Estas perma-nências seriam traços das comoções mais profundas da existência humana, numa abordagem anacrônica. Está nesta reflexão um dos conceitos mais importantes na obra de Warburg, o de *pathosformeln* (GINSBURG, 1989, p.55), pa-lavra do alemão que designaria as formas patéticas, de transmissão do *pathos* dionisiaco da Antiguidade nas imagens renascentistas, apolíneas por excelência, uma herança, rastro que deixa à mostra um elemento fundante da cultura que a obra representa. “Através da noção de *Pathosformeln*, as representações dos mitos legados pela Antiguidade era entendidas como ‘testemunhos dos estados de espírito transformados em imagens’ ” (GINSBURG, 1989, p.45).

6 *Pathos*: palavra grega usada para se referir à paixão, sofrimento, o que sucede ao corpo e ao espírito de alguém quando algo acontece

A exemplificação desta proposta está no *Mnemosyne Atlas*, concebido por Aby Warburg em 1925, com o objetivo reunir formas identificáveis de memória coletiva. Ele deixou o projeto inacabado, com 60 painéis com cerca de mil fotografias.

Segundo suas pretensões, conforme registro em seus diários, o *Mnemosyne Atlas* buscava construir um modelo mnemônico, de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista européia e se situando temporariamente entre os parâmetros da sua história, da Antiguidade clássica ao presente (BUCHLOC, p.197, 2009).

Fazem parte do *Atlas* fotos e reproduções das mais diversas séries culturais: desde objetos pré-históricos, passando por pinturas, esculturas até cartas, rascunhos e peças publicitárias. O critério para escolha passa pela subjetividade do estudioso, e tem como base a *Pathosformeln*, a sobrevivência cultural transmitida, de contrabando, a semelhança separada pelo tempo e pelo espaço. Está aí a aplicação do método proposto por Warburg: o objetivo não seria traçar linhas tão rígidas entre o racional e o irracional. Para resolver o problema do significado do que a arte da Antiguidade teve para a sociedade florentina do século XV, ele serviu-se de documentação no mínimo heterogênea: testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros (GINSBURG, 1989, p.46). Um historiador abre mão deste tipo de documentação, considerada não confiável, para estabelecer relações de aproximação entre formas separadas no tempo e no espaço. Warburg não.

Erwin Panofsky (1972), discípulo de Aby Warburg, e Peter Bruke (2005), explicaram a proposta dele, a *Iconologia*, em termos acadêmicos, expondo o método em três diferentes níveis. O primeiro deles seria o *pré-iconográfico*, quando há apenas a constatação do que é intrínseco à obra: cores, texturas, dimensões. O segundo, o *iconográfico*, em que há a análise das convenções, o reconhecimento de situações de acordo com o repertório cultural de quem observa a obra. E o terceiro, e último, seria o nível *iconológico*, que pressupõe comparação com uma série de outras obras, portanto um nível de subjetividade, uma aventura de risco, sem muitas evidências empíricas. É o momento

da análise dos elementos simbólicos, o entendimento de como temas e conceitos expressam a psicologia profunda humana, o espírito de uma época. Este desafio teria o grande objetivo de chamar a atenção para o que é atemporal, à grande permanência.

Fundação barroca de um devir

A transmissão cultural é vista de maneira anacrônica também na concepção de José Lezama Lima (1988). Para o sociólogo cubano, que escreveu sua obra às vésperas da revolução na ilha, é partir da desmesura, da abundância e da exuberância encontradas na América que se desenvolve o barroco. Para ele, foi no encontro com o novo continente que a Europa conheceu formas inéditas da natureza e um jeito diferente de se relacionar com ela. Foi neste momento, para Lezama, que aconteceu o *barroco*, como forma artística. Este estilo teria desenvolvido-se na Europa como uma arte do período da Contra-Reforma, enquanto, nas terras de cá, como uma forma de expressão da luta de contraconquista. “Depois da Idade Média, tanto a Contra-Reforma como o espírito *loyolista* eram formas de rancor, da defensiva, de um cosmos que se desmoronava e que se desejava sustentar com a mais rígida tensão voluntariosa. Só nesse momento é que a América instaura uma afirmação e uma saída para o caos europeu” (LIMA, 1988, p.184).

A combinação bastarda de raças e culturas, para Lezama, é traço da transculturação, não subdesenvolvimento, mas marca de cosmopolitismo. O sociólogo defendia que o verdadeiro barroco se realizou, na sua plenitude, no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até as mais elaboradas formas artísticas, formas transculturadoras dos mestiços. Para isso, ela se vale dos mais diversos exemplos. Desde o mito do *Popol Vuh*, cosmogonia fundadora em nações indígenas americanas, passando pela poesia gongorista da freira Sor Juana Ignez de La Cruz, até as esculturas de Aleijadinho e do quíchua cusquenho Kondori, chamado de índio Kondori, esculpidas em igrejas jesuítas na América espanhola.

Na voluntariosa massa pétrea das edificações da Companhia, no fluxo numeroso de sùmulas barrocas, na grande tradição que vinha arrematar o barroco, o índio Kondori consegue inserir os símbolos incaicos do Sol e da Lua, em abstratas elaborações, de sereias incaicas, de grandes anjos

cujos rostos de índios refletem a desolação da exploração mineira. Seus portais de pedra competem na proliferação e na qualidade com os melhores do barroco europeu. (LIMA, 1988, p.103)

Completando o que seria uma *teoria da mestiçagem*, o sociólogo cubano também criticava a separação entre natureza e cultura, de acordo com a filosofia clássica. Homem e natureza não são vistos como realidades distintas, mas parte de um todo. Por isso, desenvolveu o conceito de *paisagem* a partir da visão monumental da natureza exuberante das Américas, sem dualismos. “Paisagem é sempre diálogo com o homem, redução da natureza posta à altura do homem. (...) A paisagem é a natureza mitigada com o homem” (LIMA, 1988, p.171). Uma operação de pensamento que não se enquadra no *modus operandi* europeu, marcado pelo binarismo, tão combatido por Lezama. A tradutora de *A expressão americana* no Brasil, Irlemar Ciampi, nos lembra, no estudo introdutório da obra, que Lezama (LIMA, 1988, p.37) só retoma o sistema cognitivo binário para lembrar que a velha Europa, herdeira dos grandes mitos e religiões do Ocidente pelo cristianismo primitivo, preservou a tradição greco-romana, e com ela o mundo pagão. Esta mistura transformou-se na matriz dos imaginários da cultura americana. O cenário europeu era de uma crise institucional, religiosa e econômica, de acordo com Luiz Eustáquio Soares (1997, p.33) Por isso, aqui, “a linguagem subjetiva do Barroco resgatou e projetou a força hierárquica do catolicismo inquisitorial, contra-reformista e dualisticamente cindido pelos referenciais teocêntricos medievais e pelas “novas” cosmogonias – mercantilismo, racionalismo – antropicêntricas e renascentistas”.

A partir desta fusão de referências, recriadas, Lezama desenvolve o conceito de *eras imaginárias*. Uma era imaginária não coincide necessariamente com uma cultura, mas sim com “os tipos de imaginação, os momentos em que se deu a ‘potencialidade para criar imagens’” (LIMA, 1988, p.27). O que determinaria um tipo de imaginação dentro de uma cultura seria o modo da vivência poética de um povo, de acordo com Irlemar Ciampi. “As sociedades, mesmo após sua desintegração, não desaparecem totalmente, mas projetam as suas formas em outras posteriores. Para Lezama, uma era imaginária tampouco desaparece: traços, restos do seu tipo de imaginação sobrevivem, reaparecem reconfigurados noutras eras imaginárias” (LIMA, 1988, p.28). Soares (1997, p.40) nos explica ainda que, na concep-

ção de José Lezama Lima, eras imaginárias são “fantasmas’ de imagens vitais, que culturas e civilizações legam para outras culturas e civilizações. (...) Para José Lezama Lima, a ‘era imaginária’ latino-americana ocorre em função de sua abertura despojada – poético-barroca-mestiça – a outras culturas, a outras ‘eras imaginárias’: o que constitui o nosso *fatum*, nosso fim ou nosso começo”. O devir americano seria então uma era imaginária que soma e transforma fragmentos de outros imaginários. Soares usa a metáfora de Prometeu, o herói trágico de Sófocles, para explicar que a argúcia transcultural latino-americana teria a capacidade de desacorrentar o personagem,

transformando seu fígado em prato civilizatório de alteridades que, dos lugares periféricos, alimentam-se de “eras imaginárias”, cujo vôo expressivo é feito por uma águia de vitalidade, de força de poesia, fazendo renascer perdidos “fígados”, de culturas e civilizações diferentes, transmutando-os em barrocas alteridades miscigenadas e antropofágicas. (SOARES, 1997, p.34)

Para descobrir este substrato cultural que deu origem à esta nova formação Lezama propõe o *método de contrapontamento*, em que a polissemia intrínseca ao objeto não perde sentidos, como na interpretação, mas os signos que faziam sentido em determinado contexto são resgatados, ao adaptar a análise ao momento da produção, numa espécie de arqueologia do sentido.

Em vez de relacionar os fatos culturais americanos pela relação causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. Compara, assim, os nossos textos com os de outras culturas, afastadas no tempo e no espaço (LIMA, 1988, p.25).

Lezama não pretende apoiar-se a morfologia para contrapor, prefere a liberdade da analogia. Nesta proposta, perde-se o critério de valor associado ao de evolução: não existe hierarquia superior/inferior, melhor/pior. Uma alternativa ao *modus operandi* cartesiano a partir da tensão e da ambiguidade. O método tem o objetivo de contrapor eras imaginárias, a partir da constatação dos *fatos homólogos*. Não define o conceito claramente. Mas explica a aplicação:

Se compararmos a forma do chifre do touro com a forma da tiara dos imperadores bizantinos, dentro da concepção do splengeriano fato homólogo, precisamos um paralelismo de símbolos culturais, que adquirem precisamente esse valor simbólico por situar-se nas valorizações de uma morfologia (LIMA, 1988, p.52).

Lezama compara os tempos da expressão americana com um grande banquete e de forma barroca descreve esta orgia metafórica. E assim compara poetas e artistas de tempos e lugares diferentes, numa visão do Barroco como operador cultural, estilo transistórico, marca da cultura americana começando pelo mito *Popol Vuh*, cosmogonia fundadora de um povo indígena, na qual ele encontra ecos da *Odisséia*, de Homero. Ou ainda na poesia da freira Sor Juana Ignez de La Cruz, na qual vislumbra a fusão de mitos astecas, católicos e gregos. Na pintura de Frei Servando, que criou figuras celestiais com traços indígenas, num tácito protesto anti-hispânico. Na escultura de Alejandrinho, representante a união em uma forma grandiosa do hispânico com as culturas africanas. Mas a maior representação desta transculturação, para ele, estaria na obra do índio Kondori, escultor peruano, que de acordo com ele, “foi o primeiro que, nos domínios da forma, ganhou para si a igualdade com os europeus no trato de um estilo” (LIMA, 1988, p.104). Tudo isto a partir da fusão de formas europeias com as cosmogonias incaicas, a partir do uso de materiais completamente diferentes do que os europeus conheciam até então.

***Pathosformeln* e fatos homólogos**

Um ponto em comum entre as propostas de Aby Warburg e José Lezama Lima nos interessa: a semelhança. Tanto no conceito de *pathosformeln*, que dá vida ao *Atlas Mnemosyne*, quanto no conceito de *fatos homólogos*, referência para o método de contrapontamento, o norte é a preocupação em encontrar analogias estéticas anacrônicas, em obras e modelos de tempos e lugares os mais diferentes. No painel 46 do *Atlas*, Warburg trata do tema *Ninfas*. Fazem parte deste painel as mais diferentes referências, de uma maneira que não seria classificável de acordo com os preceitos da história da arte. Ao mesmo tempo, Lezama também propõe a procura por semelhanças quando escreve a frase

emblemática que abre seu ensaio: “Somente o difícil é estimulante” (LIMA, 1988, p.47). Para Irleamar Ciampi (LIMA, 1988, p.24), a dificuldade que ele trata é a de mostrar a forma em devir, partindo do pressuposto de que “se a imagem participa da história, se esta tem de se resolver como um tecido entregue pela imagem, Lezama deverá assumir, necessariamente, que ela se torne uma ficção do sujeito e não uma exposição objetiva do fato americano”.

Michel Foucault (1999, p.23), em *As palavras e as coisas*, lembra que a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental até o século XVI. Era um momento em que ela mantinha uma dependência para com o saber, que só desapareceria mais tarde do horizonte do conhecimento. Ele elenca quatro tipos diferentes de semelhança: a *conveniência*, a *emulação*, a *simpatia*, e, por fim, a *analogia*. Tudo na natureza teria um sinal que marca sua característica, o exterior como sinal do interior. Nesta perspectiva, as coisas exibem, em suas qualidades, o que está nelas, de acordo com Paracelso, marco epistemológico desta ciência do século XVI. Foucault propõe retomar este pensamento, na primavera das ciências modernas, para, a partir da regressão arqueológica, desbastar o mito inicial e desvelar a origem das ciências.

O método arqueológico de Foucault, que busca o sentido na origem das coisas, é o caminho trilhado também por Giorgio Agamben (2008, p.90). Ele retoma à teoria das assinaturas, na *episteme* renascentista, retomando a proposta de Foucault na busca de um método para assinalar as semelhanças. E vai além, afirmando que a arqueologia é a ciência das assinaturas, já que busca a emergência do sentido, na sua origem mítica, assim como a psicanálise, que usa o sintoma neurótico como fio da meada para chegar ao inconsciente, para entender o que está coberto, reprimido pela tradição. “No puede medirse con la tradición sin deconstruir los paradigmas, las técnicas e las prácticas a través de las cuales regula las formas de la transmisión, condiciona el acceso a las fuentes y determina, em último análisis, el estatuto mismo del sujeto cognoscente” (AGAMBEN, 2008, p.124).

Na história filosófica o *arché* “no es un dato o una sustancia, sino más bien um campo de corrientes históricas bipolares, tensionadas entre la antropogénesis y la historia, entre la emergencia y el devenir, entre um archipasado y el presente” (AGANBEM, 2008, p.151). Desta maneira, a arqueologia seria uma ruinologia. A origem seria uma quimera, que o historiador precisa conjurar, desbastando o mito a partir do ponto inicial. O procedimento da

Arqueologia Filosófica funciona como uma terapia, que tem o objetivo de recuperar o inconsciente da história, o reprimido histórico (AGANBEM, 2008, p.141). A *ciência sem nome*, de Aby Warburg, seria, a partir desta reflexão, uma espécie de arqueologia das assinaturas, na sua busca incessante pela emergência das formas, essências a-históricas, tudo o que foi e tudo o que pode ser. Usando novamente o exemplo do painel 46, do *Atlas Mnemosyne*, a Ninfa é o paradigma das imagens singulares e as imagens singulares são os paradigmas da ninfa, um fenômeno onde não há reprodução, todas as execuções são originais. De acordo com o pensamento de Aganbem (2008, p.39), “es imposible distinguir entre creación y performance, entre original y ejecución, así las *Pathosformeln* de Warburg son híbridos de arquétipo y fenómeno, de primariedad e repetición. Cada fotografía es el original, cada imagen constituye la *arché*; es, em este sentido, ‘arcaica’. La ninfa misma nos es arcaica ni contemporánea, Es um indecible de diacronia y sincronía, unicidad e multiplicidad”

Um bom exemplo para aproximar a teoria das assinaturas do pensamento de José Lezama Lima é a reflexão sobre a relação entre o cubismo e a escultura africana, que na leitura de Aganbem, é anacrônica. Não há documento, fato histórico que permita fazer esta aproximação, a comparação é estética, não antropológica. Mesmo assim Aby Warburg sugere esta relação, a partir da observação das formas semelhantes, do elemento a-histórico, transcultural que aparece nas duas manifestações. Um método que foge da história, aliando-se, de acordo com Irlema Ciampi, ao discurso do sociólogo cubano:

Lezama invocará que todo discurso histórico é, pela própria impossibilidade de reconstruir a verdade dos fatos, uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador. Encontra-se afetado, poderíamos dizer, por aquele próton pseudós, o erro fundador de toda história que consiste em valorizar o passado com os pontos de vista do presente. (LIMA, 1988, p.24)

O encadeamento dos conceitos destes dois pensadores da cultura, Aby Warburg, e sua *Pathosformeln*, e José Lezama Lima, com seus *datos homólogos*, pode nos oferecer um método profícuo para nossa proposta de pesquisa. E

de uma maneira geral, para a pesquisa em Comunicação, campo científico que depende do encadeamento de teorias e métodos para compor um *corpus* teórico próprio, por se fazer.

Identificação de permanências

O que buscamos é estudar o processo de transmissão cultural de traços da Idade Média ibérica para a televisão brasileira, num caminho que passa pela literatura de cordel, tanto na sua expressão portuguesa, hoje apenas uma sobrevivência (SUASSUNA, 2008), quanto na sua atualização brasileira, a partir de meados do século XIX, principalmente na obra de Leandro Gomes de Barros⁷. O recorte de nosso estudo é a figura do diabo e a sobrevivência de características estéticas nesta representação. As histórias das pelejas com o diabo são comuns em quase todas as culturas. E a produção de narrativas visuais sobre o anjo decaído, na representação da luta do bem contra o mal, também. É no período medieval que esta figura ganha força no Ocidente, com o seu uso para fins catequéticos e sua representação gráfica baseada nos deuses pagãos. Era o tempo em que a Igreja Católica usava a figura do Diabo para controle social, na realização de um projeto de dominação (VASSALO, 1993, p.42).

Uma das características mais marcantes deste período foi a polarização e a prática de antinomias: bem *versus* mal, Deus *versus* Diabo; modelo binário decalcado da prática social diária, por causa da divisão rígida entre alta e baixa cultura. A alta cultura era a vivida nos palácios. Do outro lado, nas feiras, nas praças e no adro das igrejas, formou-se a cultura popular (BAKHITIN, 1993, p.3), iletrada e de transmissão oral, a qual a maior parte da população tinha acesso. Suas histórias eram passadas de geração em geração e posteriormente gravadas em pequenos livros de papel

O cordelista paraibano Leandro Gomes de Barros viveu na Paraíba e em Pernambuco, entre 1865 e 1918. Durante este período, produziu mais 230 obras, por isso é considerado um dos principais autores da literatura de cordel brasileira.

rústico, com desenhos primitivos feitos nos molde xilográficos: era a literatura de cordel. Neste espaço de transmissão comunicativa o diabo teve papel de destaque.

Foi neste período que as duas nações ibéricas deram início às Grandes Navegações, descobrindo o novo mundo e trazendo para o Brasil esta cultura. A primeira região a ser colonizada foi o nordeste brasileiro, onde por motivos sócio-econômicos esta cultura permaneceu viva, até hoje, em folguedos, festas populares e na produção contemporânea da literatura de cordel (SUASSUNA, 2008, p.154). Se para o português o mar encarnava o universo da imaginação, onde o homem estava só diante de deus e do diabo, é no sertão que todo este imaginário ganha corpo nas terras de Santa Cruz (VASSALO, 1993). Amalgamadas com referências de outros povos e culturas que aqui se encontraram, esta matriz cultural é reelaborada. E séculos depois migra da cultura popular para as telas de cinema num período, ao mesmo tempo, de afirmação e de busca do que seria a identidade da nação Brasil (MUNGIOLI, 2006, p.90).

Mas os ventos da Globalização começam a soprar mais forte, reorganizando os processos de pertencimento. Hoje as referências para formação de posições de sujeito passam por processos transculturais (CANCLINI, 2007, p.94). É neste momento que o diabo ibérico, transmutado no *Encourado* dos folhetos de cordel, reaparece transfigurado na televisão brasileira, meio que se tornou central na discussão contemporânea dos processos de identificação (BALOGH, 2002, p.19). Nosso interesse é saber por quais mudanças passou esta figura. O objetivo é mostrar como a figura do Diabo ganhou forma na literatura oral na Península Ibérica medieval, migrou para os folhetos de cordel até chegar à televisão.

Na nossa era, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos. E os textos desta época perderam a unidade, rapidamente substituídos por outros ou até mesmo esquecidos. A TV, como texto cultural, também não está fora dessa lógica. Por isso, Anna Maria Balogh (2002, p.25) compara a televisão a Pantagruel, o gigante devorador criado por Rabelais, escritor francês do século XVI. Esta figura representava o lastro da literatura grotesca medieval, marcada pelo baixo corporal e pelas funções de reprodução e digestão. Assim, para fazer frente à onipresença diária, a televisão gera e deglute programas, um após o outro, à maneira de Pantagruel, consumindo sem cerimônia tanto a qualidade quanto a mediocridade. A comparação, inevitavelmente, leva-nos de volta ao estudo de Bakhtin sobre

a Idade Média e o Renascimento. A abordagem é de grande valia para o entendimento dos processos intertextuais, comuns na Europa medieval, chave para entendermos a linguagem televisual. E se a linguagem é espelho da sociedade, então a televisão reflete o hibridismo que marca o mundo contemporâneo. “A intertextualidade atual é infinitamente mais veloz, mais voraz, e, como veremos, muito mais abarcadora, em termos de conjuntos de textos envolvidos, do que no passado. Trata-se, com efeito, de um processo intertextual que definitivamente podemos chamar antropofágico” (BALOGH, 2005, p.140).

Citações, paródias, decalques e adaptações fazem parte do universo da televisão. É uma realidade intertextual em que antigas tradições orais são reavivadas por meios cada vez mais tecnológicos, como num *palimpsesto*, ou seja, de maneira que nos permite, através dos hibridismos, reconhecer as formas culturais que deram origem a esta amálgama. A partir destas interseções enxergamos a matriz inicial, que como já vimos, não é pura, mas sim fruto de outros processos de hibridação cultural. O *palimpsesto*, antigo pergaminho usado para escrita, permitia a reutilização, a partir da raspagem da camada mais recente. Virado contra o sol, transfigurava-se, deixando à mostra as camadas anteriores, que, na nossa análise, seriam o substrato cultural, já híbrido, que deu origem a um novo processo de hibridação. Isabel Orofino (2008, p.150) também usa o termo *palimpsesto* neste mesmo sentido, com o objetivo de explicar a obra de Guel Arraes, que, na entrelinhas, deixa o espectador entrever antigos modos de narrar. Ela defende que na TV tudo se cria pela apropriação de outras formas culturais, como a pintura, a fotografia, o rádio, o filme, o teatro, a dança, a mímica, a música, o circo, o *cartoon*, que são recriadas à luz de novas possibilidades técnicas.

Neste ensejo, delimitamos a análise ao abordar especificamente três obras do cordelista paraibano Leandro Gomes de Barros: *O diabo confessando uma nova seita*, *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* e *Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar*. A maneira como ele constrói a narrativa e descreve a figura do Diabo será comparada com três obras de ficção produzidas pela TV Globo: a microssérie em 4 capítulos *O Auto da Compadecida*, de 1999; *O Diabo ri por último*, unitário exibido em 2001 e *Hoje é dia de Maria*, minissérie em 8 capítulos, de 2004. A escolha por estas ficções, em detrimento de outras, levou em conta necessidades específicas do objeto e dos objetivos: como investigar os porquês nas representações do diabo diferentemente proposto por um dos autores mais conhecidos da literatura de

cordel nordestina e por três realizadores de televisão contemporâneos, e assim, verificar como, em tempos diferentes, esta figura ganha valores e formas, representando a alteridade sobre o mesmo lastro ibérico medieval, supostamente matriz da cultura brasileira.

Conclusões preliminares

As histórias da tradição nordestina são fruto de um hibridismo, uma reconstrução identitária feita sobre uma base, a matriz cultural que deu origem a estas narrativas, na Península Ibérica. A miscigenação cultural deste período, que reuniu referências do Oriente e das cortes europeias, misturou-se aos elementos africanos e indígenas no Sertão nordestino, a primeira região do Brasil a ser colonizada, formando uma nova matriz. Isso mostra como a identidade cultural é uma construção em eterno devir, nas últimas décadas, acelerada em muito pelo fenômeno da Globalização. A cultura é um campo em aberto. E se entrecruza com referências de outros espaços a partir da tecnologia. Por isso, estas mesmas histórias ganham novas passagens, perdem determinados trechos e são reapropriadas.

É neste ensejo que acreditamos na proximidade entre a nossa propostas e os conceitos de *Pathosformeln*, em Aby Warburg, e de *fatos homólogos*, de José Lezama Lima. Desta maneira, os métodos propostos pelos dois podem indicar o caminho para verificarmos a permanência dos traços medievais na literatura de cordel, e posteriormente, nas obras escolhidas para análise, a partir destas propostas, que guardam um lugar privilegiado para a subjetividade, para a interpretação, sem deixar de lado o estabelecimento de fronteiras que salvaguardam o rigor necessário em uma pesquisa científica. Este pensamento pode nos fornecer as bases para a construção de um caminho alternativo nos estudos comunicacionais. Ao invés de privilegiarmos o estudo comunicacional do espaço, da maneira como a informação é difundida por canais físicos, apostamos no pensamento da transmissão no tempo, num estudo temporal da comunicação.

Referências

- AGANBEM, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires, 2008.
- ALPERS, Svetlana. Introdução. In: ---. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999, p.23-43.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Pulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BALOGH, Ana Maria. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BUCHLOC, Benjamin. Atlas de Gerard Richter: o arquivo anômico. In: *Revista Artes & Ensaios*, número 19, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009, pp. 194-209.
- BURKE, Peter. Iconografia e Iconología. In: -----, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005, pp. 43-57.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras: 2007.
- FOUCAULT, Michel. Capítulo II – A prosa do mundo. In: ---, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp.23-61.
- GINSBURG, Carlo. De Warburg a Gombrich – notas sobre um problema de método. In:
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.

LIMA, José Lezama. A expressão americana. Trad.: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Minissérie Grande Sertão: Veredas – gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes – USP, 2006. Disponível em: <www.eca.usp.br>. Acesso em: 08 maio 2011.

PANOFSKY, Erwin. Studies in Iconology, 1.Introductory. In: ---. Studies in iconology: Humanistic themes in the art of Renaissance. Icon Editions: Oxford, 1972, pp. 3-31.

SOARES, Luís Eustáquio. Fundação barroca de um devir em: A expressão americana, de José Lezama Lima. In: Revista EmTese, Belo Horizonte: UFMG, 1997, pp. 33-41.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VASSALO, Lígia. O sertão medieval: origens européias de teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Recebido em 02.04.2014.. Aceito em 18.06.2014.