

História e Imagem: A Produção Plástica de Valda Costa

Jacqueline Wildi Lins¹- PPG-UFSC/UDESC

“E, no entanto, o sistema não é fechado. Subsiste uma abertura: por ela, todo o jogo das semelhanças se arriscaria a escapar de si mesmo ou a permanecer na noite, se uma nova figura da similitude não viesse completar o círculo – torna-lo ao mesmo tempo perfeito e manifesto.”²

“Cette question de <raison>, cette question methodologique est essentielle, aujourd’hui que l’histoire em general utilise de plus en plus les images de l’art comme documents, voire comme monuments ou objets d’études spécifiques. Cette question de <raison> est essentielle, parce que c’est à travers elle que nous pouvons comprendre au fond ce que l’histoire de l’art attend de son objet d’étude.”³

O tema deste texto apresenta um desdobramento de reflexões iniciadas nos cursos de pós-graduação que realizei, em cujos trabalhos finais (monografia e dissertação, respectivamente) discuti algumas questões sobre a problemática da arte moderna e contemporânea. No centro das abordagens que privilegiei e, de certo modo, continuo privilegiando, esteve sempre presente a idéia de que, como quaisquer construções intelectuais, a obra de arte necessariamente reflete as condições tangíveis e intangíveis dentro das quais é elaborada. Essa posição implica considerar, conforme indica Burke, que a exploração das relações entre a realidade social e os modelos pelos quais a sociedade se manifesta, modelos que incluem as artes, possibilita ter acesso às profundidades de uma cultura que as tradicionais análises sociais ou históricas geralmente não alcançam. Esse autor ainda postula que “as imagens, assim como os textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”.⁴

A esta afirmação, contraponho o pensamento de Benjamin, através da leitura de Antelo. “Graças a elas, [as imagens], compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de nonsense, de equívocos. Constatamos, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte”.⁵ Nesse sentido, podemos ainda buscar, no pensamento de Carl Einstein, desta vez, conforme Didi Huberman, “que as imagens não nos apaixonariam como o fazem se elas só fossem eficazes na frente estreita de sua especificidade histórica e estilística.”⁶

Marcada por estas reflexões acima descritas e, acreditando que as obras de arte parecem conter a chave para a compreensão das marcas que artistas captam e deixam sobre a sua época, centrei o foco da discussão de minha tese de doutorado, ora em andamento, em uma artista plástica florianopolitana, Valda Costa, uma negra, moradora do Morro do Mocotó, falecida em 1993, aos 42 anos de idade, que de “modelo vivo” do artista Martinho de Haro alcançou, entre os anos 1970 e 1980, a condição de pintora com grande aceitação no mercado local de artes plásticas.

Certa dos possíveis cruzamentos de disciplinas para se pensar o amplo campo da história, cabe colocar que, mergulhar na produção de Valda Costa permitirá tecer configurações sobre as inquietações da artista, traduzidas em telas, que refletem a sua leitura de mundo, leitura essa que, certamente, atravessa o seu tempo e o seu espaço.

Conforme vem sendo discutido na historiografia recente, a aproximação da História com outras disciplinas possibilita outros e novos diálogos com o saber e o fazer histórico e, portanto, novos olhares sobre a própria História. Com base nessas reflexões, pode-se desde logo enunciar a linha de trabalho pretendida: trata-se de uma pesquisa que envolve a sistematização de elementos que possibilitem fazer uma leitura da produção artística de Valda Costa levando em consideração também, mas não somente, o meio em que essa

produção brotou. Para isso, são diversos os procedimentos metodológicos a serem utilizados (pesquisa documental, bibliográfica, entrevista, etc).

Para utilizar a imagem não apenas como coadjuvante, com mera função ilustrativa, referência histórica ou curiosidade em minha pesquisa, mas sim como a base e sedimento das reflexões, lançarei mão dos procedimentos analíticos de Aby Warburg, autor que se interessou pelos pormenores históricos e procurou descobrir como as obras de arte se inscrevem nos seus contextos de origem. É considerado um dos fundadores da história social da arte, delimitando um campo de pesquisa o qual denominou 'psicologia histórica da expressão humana', cuja metodologia vinculava umbilicalmente o estudo das formas e das funções.

A reflexão crítica de Aby Warburg repercutiu amplamente na história da Filosofia e da Arte desde o início do século XX. Justapondo as imagens do renascimento florentino às dos Índios Pueblo do Novo México, esse autor explorou novas e diferentes possibilidades da documentação iconográfica, remetendo as reflexões sobre a imagem a um outro patamar, substancialmente mais fértil. Em Warburg, a análise iconológica⁷ apresenta-se como uma investigação sobre as fontes de imagens. Para este autor, as imagens não são entidades a-históricas e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura. No entanto, Warburg propõe,

“através do trabalho das imagens, um modelo cultural da história que tem mais a ver com o inconsciente histórico e com a sobrevivência de certas formas expressivas. Trata-se de um modelo que toma distância com relação ao esquema narrativo pautado por começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência, a partir do qual sempre se retirou um mecanismo linear para explicar as influências e os modos de transmissão cultural. O próprio Warburg, em sua 'Introdução ao Atlas Mnemosyne", postulou que a história de uma disciplina é um evolucionismo descritivo insuficiente se, ao mesmo tempo

que se capta o contingente, não se ousa também, descer à profundidade da tessitura (Verflochtenheit), que liga o espírito humano à matéria estratificada acronologicamente. “⁸

Nessa perspectiva, poder-se-ia ainda afirmar, com certa segurança, que o renascimento do pensamento de Warburg, a partir dos anos 1980, está, em certa medida, calcado no atual interesse pelas fronteiras porosas de tempo, de espaço e de disciplinas do saber. Segundo Antônio Guerreiro,

“[f]ala-se hoje de um ‘renascimento’ de Aby Warburg para designar o interesse crescente pela sua obra e para reconhecer que ela terá finalmente chegado ao momento da sua legibilidade. Este ‘renascimento’ não é motivado por um interesse arqueológico, mas pela descoberta de que todo o trabalho de Warburg – as suas elaborações teóricas, as suas investigações historiográficas, a constituição de uma biblioteca que o ocupou a vida inteira - são um contributo importante para pensar a história da arte, Isto é, tanto a disciplina assim chamada-nos seus métodos, nos seus pressupostos-como a própria historicidade das obras de arte. E, de maneira mais alargada, para pensar o vasto campo das ‘ciências da cultura’.”⁹

De fato, alargando as fronteiras disciplinares, Warburg recombina os fenômenos culturais, abrigando abordagens de dimensão tanto micro como macro, com perspectivas tanto locais como transcontinentais, mediante a utilização de fontes quer completamente reconhecidas, quer tão somente secundárias, referindo-se a dimensões temporais de curta ou de longa duração. É a complexidade de tal repertório que permite considerar as imagens não só como evidências de uma dada realidade cultural; mas como também inquietações sobre questões que, irresolutas, atravessam o tempo e o espaço.

Aby Warburg, nasceu em Hamburgo em 1866, estudou filosofia, história e religião em universidades da Alemanha, da França e da Itália. Em 1896, realizou sua famosa

viagem à América do Norte onde permaneceu durante seis meses entre as comunidades de índios Pueblo e Navajo, o que lhe permitiu ampliar o seu universo de estudos para além das culturas do Mediterrâneo, interessado como estava em investigar a transmissão da iconografia antiga entre diferentes culturas e as relações entre pensamento mágico, arte, ciência e religião.

Em 1909, comprou uma casa em Hamburgo com intenção de ali alojar sua vasta biblioteca e criar um instituto de investigações, tarefa para qual, em 1913, contratou um jovem historiador da arte Fritz Saxl. O começo da primeira guerra mundial e uma prolongada internação psiquiátrica, entre 1918 e 1923, atrasou a abertura do instituto que, finalmente, foi inaugurado em 1926. Com a morte de Warburg, em 1929, e a ascensão do nazismo ao poder em 1933, o futuro do instituto se tornou sombrio, motivo pelo qual, Fritz Saxl e Gertrud Bing (assistente de Warburg), com a ajuda do governo britânico, resolvem transferir o acervo de 60 mil exemplares para Londres, acervo este incorporado, a partir de 1944, à Universidade de Londres.

Várias correntes de estudos sobre interpretação da imagem reivindicaram, ao longo do século XX, o nome de Aby Warburg. Entre os mais conhecidos autores das primeiras gerações e ainda não citados neste texto podemos destacar, por exemplo, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Baxandall e Ernst Gombrich. Todos os nomes citados estão vinculados, de uma forma ou de outra, ao Instituto Warburg e ao método dito iconológico, mas cada um deles fazendo suas próprias leituras e apropriações sobre o espólio de Warburg.

Atualmente, podemos assinalar Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman como os pesquisadores que mantêm um diálogo mais intenso com o pensamento de Warburg.

O primeiro é um historiador italiano cuja pesquisa está centrada, principalmente, no paradigma indiciário e em suas aplicações. Conforme Burucúa (2003), “[é] provável que a lembrança do método warburgiano atuasse como um antecedente essencial desse paradigma, ao mesmo tempo individualizante e universalizador, pois Ginzburg não só exibiu, de tal sorte, a continuidade de uma certa linha da gnoseologia histórica, mas aspirava refundar uma historiografia da cultura atenta aos grandes quadros da sociologia e da antropologia, ao mesmo tempo que aos microfenômenos e aos detalhes que compõem a trama de qualquer processo histórico demarcado, revelando melhor, ainda que paradoxalmente, os fios que unem o individual e o pequeno aos movimentos maiores do devir humano.”¹⁰

O segundo é um filósofo e historiador da arte que postula não haver história da arte “que possa prescindir, para o seu próprio relato e para sua construção, de modelos estéticos. Toda história cultural é um peculiar modo de ficção”.¹¹ Para Didi Huberman, a grandeza da obra de Warburg consistiria mesmo na sua capacidade de desorientar a história, pois as “imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário”.¹²

Crítico acirrado das leituras processuais que colocam as imagens como ponto numa trajetória histórica, o filósofo francês busca em Warburg a sua “concepção rememorativa da história, em que as imagens, em sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intrincações de tempos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria”.¹³

É neste terreno, ainda não sedimentado, entre fontes reveladoras ou veladas, entre indícios e vestígios ou imaginação, num meio específico e linear ou disperso e anacrônico, que tentarei fazer combinações e recombinações na procura de elementos “sobreviventes” das inquietações irresolutas de Valda Costa que atravessaram o tempo e o espaço através de sua obra.

Notas

¹ Professora de História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² FOUCAULT, Michel; “A prosa do Mundo”. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.35.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant L’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p.12.

⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, p.17

⁵ ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p.9.

⁶ Huberman, Didi. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (org). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

⁷ Termo utilizado para designar o terceiro e mais importante, segundo os pesquisadores do grupo “warburgiano”, nível do método iconográfico. A iconologia, ou interpretação iconológica, volta-se para o significado intrínseco da imagem, ou seja, para os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica.

⁸ ANTELO, op cit., p.10.

⁹ www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/

¹⁰ BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p.10.

¹¹ ANTELO, op cit., p.10.

¹² ANTELO, op cit., p.9.

¹³ ANTELO, op cit., p.10.