

Os estudos das imagens, segundo André Gunthert

ENTREVISTA



André Gunthert. Fotografia, 2015.

Elisabete Leal

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). elisabeteleal@gmail.com.

Francielly Rocha Dossin

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). dorodossin@yahoo.com.br

Os estudos das imagens, segundo André Gunthert*

Image studies, according to André Gunthert

Entrevistadoras e tradutoras:

Elisabete Leal e Francielly Rocha Dossin



André Gunthert, nascido em 1961, é professor de História Visual na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), de Paris. Após sua formação inicial em Letras, logo prosseguiu com seus estudos em História e História da Arte. Ele fundou, em 1996, a revista *Études Photographiques* e defendeu sua tese de doutorado em 1999, com orientação de Louis Marin, sobre a história da instantaneidade na fotografia.¹ Atualmente dedica-se aos estudos visuais na contemporaneidade, sobretudo nas redes sociais. No ano acadêmico de 2014-2015, foi responsável pelos seminários *Initiation à l'étude de la culture visuelle* e *Les usages ordinaires des images*. No momento prepara a publicação do livro *L'image partagée: la photographie numérique* (A imagem compartilhada: a fotografia digital), pela editora Textuel, de Paris, obra que agrega artigos sobre seus últimos anos de pesquisa durante os quais propôs reflexões sobre a história recente da fotografia digital. Ele escreve regularmente no blog *L'image sociale*: (<http://imagesociale.fr/>).
Elisabeth Leal e Francielly Rocha Dossin.

– *Primeiramente, nós gostaríamos que você nos contasse um pouco sobre seu percurso acadêmico e sobre seu encontro com os estudos visuais.*

AG: Foi um encontro tardio. Eu comecei meu percurso acadêmico pela História, sequencialmente pela História da Arte, e acabei me especializando em Fotografia. Dentro da História da Fotografia, sob a orientação inicial de Louis Marin e, em seguida, de Hubert Damisch, eu fiz minha tese sobre a fotografia do século XIX, período em que houve toda uma atividade em torno da fotografia, com a Société Française de Photographie (Sociedade Francesa de Fotografia) e com a revista *Études Photographiques* (Estudos Fotográficos). Recentemente, sobretudo por causa do contexto de evolução da imagem digital (portanto em torno de 2005 – mesmo período da criação do Youtube), eu me interessei primeiro pelas novas formas digitais e também, como muitos de meus colegas, pela prática digital, que é uma prática que levanta muitas questões relativas à cultura, questionando as hierarquias e os hábitos estabelecidos. De modo natural, isso me levou recentemente a desenvolver meus trabalhos sobre o que chamo, tomando emprestada a fórmula de De Certeau, de usos ordinários das imagens.

– *Esse interesse pela imagem está ligado também às mídias sociais?*

AG: Sim, é a observação das novas práticas, o que permitiu a muitos observadores nas Ciências Humanas – Internet em geral, a web 2.0 em especial, e as redes sociais – abrir uma janela para práticas vernaculares: a fotografia amadora, o vídeo e todas essas produções que, é importante notar, até aquele momento eram relativamente discretas, quando não secretas.

* Entrevista realizada no Institut National d'Histoire de l'Art (Inha), em Paris, em abril de 2015.

¹ Ver <<http://ehess.histoirevisuelle.fr/gunthert/>>.

Um álbum de fotografia, um filme de férias são objetos mostrados apenas a uma dezena de pessoas, quando muito. Eles ficam no círculo familiar, são raramente colecionáveis e não fazem parte das coleções de museus. Esse material era de difícil acesso, até quando a transição digital cedeu lugar à imagem em particular, pois a história da imagem é, por fim, uma história que permanece bastante material.

As imagens são objetos cuja circulação era extremamente restrita até o advento da transição digital. Elas, de fato, adquiriram uma nova fluidez e deram visibilidade a várias práticas, que eram até o então muito menos acessíveis. O percurso se fez bem naturalmente para qualquer um que, como eu, tinha o hábito de observar a dimensão cultural das práticas visuais e o aspecto mais ordinário das práticas comuns, ou seja, o que as pessoas fazem com as imagens. Eu me lembro bem do surgimento do Flickr, em 2004, e era extraordinário poder ver, ao mesmo tempo, os álbuns de famílias do mundo inteiro, dos Estados Unidos, da Austrália, do Japão, do Brasil. Foi algo realmente grande e que não se pode deixar de olhar quando há o interesse pela imagem. Então eu abri minha conta no Flickr, em 2005, e uma coisa foi levando a outra.

– *Você chamaria a era da transição digital de uma história do tempo presente?*

AG: É complicado, a dimensão história... Eu estou terminando o manuscrito de um livro sintetizará os dez ou os quinze trabalhos que eu pude fazer durante esse período² e percebo claramente que é quase impossível ter tido imediatamente um distanciamento necessário para compreender e interpretar mais corretamente as práticas, seus destinos e seus efeitos. Realmente, é algo que está crescendo, que muda nossa orientação e cuja pertinência é percebida apenas com, no mínimo, alguns anos de distanciamento. Portanto, é um problema.

Para mim, que tenho formação de historiador, observar o presente quase diariamente através das redes sociais, das plataformas, não era autoevidente e não será. Simplesmente isso me levou a perceber que tudo é significativo – e isso compreende os erros que podemos cometer, ou seja, os erros de interpretação, que são fáceis de cometer quando estamos às voltas com a constatação imediata. Tais erros são eles mesmos interessantes, e, dois ou três anos depois, eles são de fato reveladores de elementos contextuais, dos vieses que não necessariamente haviam sido percebidos.

Enfim, isso tudo é interessante. É muito difícil fazer uma história imediata. Por outro lado, com um pequeno deslocamento, digamos alguns anos para se formar uma perspectiva, já se nota melhor uma série de coisas com suficiente consistência, incluindo os erros que cometemos e que são, frequentemente, cheios de lições.

– *Queríamos que nos indicasse e comentasse as obras fundamentais, as mais marcantes na área, com as quais você teve contato durante sua formação.*

AG: Eu vou começar pelo mais simples e evidente, mas que ainda é para mim absolutamente fundamental: eu fui aluno de Louis Marin. Talvez ele seja menos conhecido que outros especialistas, particularmente do visual, pois cita-se bastante o nome de T. Mitchell³ e de outros que são, claro, muito interessantes. Um dos aspectos mais importante do trabalho de Marin, ao qual continuo ainda muito apegado, e que para mim continua algo fundamental, é, desde o início, o seu estudo do que ele chamava de “as representações”⁴, ou seja, a noção de não dissociar o visual de outras

² Ver GUNTHER, André. *L'image partagée : la photographie numérique*. Paris: Textuel, 2015

³ Ver MITCHELL, W. J. T. *Que veulent les images? : une critique de la culture visuelle*. Paris: Le Presses du Reel, 2014.

⁴ MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil, 1994.

⁵ Ver FREEDBERG, David. *The power of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

⁶ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

dimensões de expressividade. Assim, as relações entre texto e imagem, a linguagem e a imagem, o discurso e a imagem foram sempre cruciais para Marin, para quem era interdito olhar apenas as imagens ou apenas a dimensão visual. Para mim, essa é uma lição muito importante, e acredito seguir esse trabalho, estando sempre muito atento a tais circulações, não sobrevalorizando a imagem e nem vendo-a exclusivamente.

Eu acho que essa talvez seja a crítica fundamental que Marin tinha em mente ao fim de sua vida, no momento em que surge a obra de Freedberg, *The power of images*⁵ (O poder das imagens), com a qual Louis Marin não estava inteiramente de acordo, principalmente porque o modo de análise de Freedberg tendia para uma forma de essencialização das imagens, ou seja, ele se restringe à questão dos efeitos das imagens, sem perguntar se, por exemplo, uma outra forma de representação, como a linguagem, poderia produzir os mesmos efeitos. E, de fato, a última obra de Marin respondia a esta questão através das análises textuais, das análises de discurso, e mostrava que, de fato, outras coisas além das imagens podem ter uma *performance*, uma performatividade. Por isso é muito importante não esquecer o contexto em torno das imagens.

Um segundo autor que continua para mim absolutamente fundamental, particularmente na abordagem dos trabalhos sobre as práticas ordinárias, é Michel de Certeau. Eu acredito que, particularmente para o estudo da web, e, portanto, da redescoberta da dimensão vernacular, suas intuições continuam absolutamente fundamentais, em conceitos bem conhecidos como o de bricolagem, de adaptação, de apropriação.⁶ Esses são conceitos que têm me servido muito e tento estender tais lições para o campo das formas digitais.

– Para esse campo de estudos, encontramos diversas nomenclaturas que, muitas vezes, se confundem: *Cultura Visual*, *Visual Studies*, *História Visual*. Quais as diferenças entre elas? E qual seria o termo mais adequado para você?

AG: Eu continuo, de minha parte, ligado à noção de História, embora, como já sublinhei, a História Imediata seja complicada. Mas não é porque é complicada que não é interessante. Todas essas noções diferentes têm sua razão. Na verdade, elas são reagrupamentos distintos e, portanto, há significados acadêmicos e científicos variados. Essa não é necessariamente uma discussão que interessa ao grande público, sendo mais restritas às estratégias universitárias que estão atrás de tudo isso.

Sobre um aspecto que é, muitas vezes, característico do ponto de vista francês, diria que: os *Visual Studies* – note que continuamos a utilizar o termo inglês para denominá-los –, referem-se essencialmente às pesquisas americanas e inglesas. Há, se você preferir, uma dimensão teórica e citacional. Cita-se muito Walter Benjamin, um autor que eu adoro, e eu gostaria também de adicioná-lo a minha *short list* [pequena lista de leituras e influências]. Entretanto, eu sei que, em relação ao que poderia ser um gosto teórico pouco referido nos *Visual Studies*, para mim ainda é muito importante justamente estar focado sobre a observação, sobre a dimensão prática, sobre as questões de utilidades. Tudo isso são lições de De Certeau.

Eu acho que nós precisamos, antes de construir uma teoria, primeiro olhar para a prática. É claro que não se deve ficar apenas na observação, mas é pela observação atenta e rigorosa que se pode lançar luz sobre novas abordagens teóricas. Penso que no caso de práticas digitais, e de modo mais geral no que eu venho chamando “a cultura da apropriação”, que é

uma das grandes mudanças ocorridas nas práticas culturais, há, de fato, novos marcos teóricos, mas é essencial que essas teorias tenham um suporte. Temos que começar pela observação, por olhar bem as coisas que são complicadas, às vezes estranhas, às vezes confusas, e é somente por meio da observação que vamos chegar a produzir uma boa teoria.

– *As próximas questões são bem teóricas...*

AG: Eu não tenho problemas com a teoria, mas ela deve ser fundamentada. Entretanto, a teoria não deve ser o ponto de partida. É, ao contrário, a observação de campo. É muito simples, é uma lição básica de antropologia, e eu acredito ser muito importante respeitar essa lição.

Algumas tendências do *Visual Studies* têm um gosto muito pronunciado pela teoria, às vezes correndo o risco de esquecer o campo e a prática. E, justamente, o que nos mostrou o período recente de transição digital foi a que ponto essas práticas foram capazes de evoluir com uma velocidade muito alta, de se adaptar, de forma muitas vezes surpreende. Quase todos se enganaram, os teóricos e os fabricantes de material e até os grandes: Apple, Facebook etc. Todos os grandes nomes que gostamos de citar hoje como locais de produção de restrição (quero dizer, no que concerne à imagem, não mais Apple que Facebook) não tinham verdadeiramente em mente, não compreendiam o que estava acontecendo e só incorporaram *a posteriori* as práticas que se desenvolviam, a partir das propostas técnicas, de modo que não antecipavam os usos que seriam feitos delas. Efetivamente, a verdadeira constatação da importância da observação é confirmada pelo período recente e todos os fenômenos que acompanham a transição digital.

– *Considerando o contexto anglo-saxão do qual provêm os Estudos Culturais e a forte tradição francesa na História da Arte, qual é, a seu ver, o status dos Estudos Visuais na França e quais as relações e contribuições entre os Estudos Visuais e a História da Arte?*

AG: Agora vocês me farão zangar todos os meus colegas da História da Arte francesa. (risos). Há claramente um atraso em matéria de Estudos Culturais. É um fato conhecido há tempos, eu não acho ser capaz de responder à questão sobre o porquê dessa resistência, mas há numerosos fenômenos: as questões dos departamentos acadêmicos, as questões de poder. Tudo isso fez uma série de obras, digamos, de esquerda, porque a tradição do *Cultural Studies*, especialmente a Escola de Birmingham, Suart Hall etc., tudo o que vem a partir desses trabalhos, que abriram o caminho nos anos 1970, eram trabalhos críticos de esquerda. Não estou dizendo nada novo, sabe-se que a História da Arte, especialmente na França, tem uma inclinação mais à direita, de modo que, também aqui, predominam as realidades culturais das formas acadêmicas. A ciência não é feita à deriva, há as tradições, incluindo a política e, por isso, é uma longa a história que seria muito interessante investigar mais de perto seus momentos, formas e razões que efetivamente diminuíram o peso dos Estudos Culturais na França.

Deve-se constatar – e aqui, eu faço parte desses que são testemunhas dessa renovação que são as questões culturais – que elas preocupam cada vez mais pessoas, em particular os estudantes. São abordagens apreciadas e solicitadas pelos estudantes; portanto, há uma espécie de captura [*rattrapage*] sendo feita por baixo, ou seja, não pelas instituições. Temos muitas dificuldades em mudar os departamentos e as formas institucionais. No

entanto, eu penso que o essencial do trabalho na França tem sido feito hoje em um nível individual, através das redes, por vezes informais, e do trabalho e curiosidade dos estudantes, especialmente a partir das trocas com outros campos como a Antropologia, as Ciências da Comunicação e os *Web Studies* que começam a existir na França, mesmo que ainda fracamente. É verdade que é menos do lado da História da Arte, propriamente dita, que vamos encontrar interlocutores e suporte. Não se deve produzir caricaturas das coisas, e eu diria que desse lado há também, explicitamente, um interesse, mas vamos ter mais facilidade de discutir e encontrar realmente um campo comum com formas mais modernas de prática acadêmica.

Um bom exemplo é a Antropologia Visual, com a contribuição da etnometodologia e com a prática do vídeo, do cinema e da fotografia. De fato, nos domínios do visual, ser capaz de fazer comparações com a prática é realmente importante. Além do mais, é algo verificado pela História da Arte. É uma questão complicada, pois não se trata, a meu ver, de fazer uma varredura das contribuições e ensinamentos da História da Arte, mas, ao contrário, muitas vezes eu tenho a impressão de não fazer outra coisa que continuar, em outras áreas e domínios um pouco diferentes, a empregar os mesmos métodos e a seguir as abordagens que são as que eu aprendi. E realmente funciona muito bem, eles [métodos e abordagens da história da arte] também se aplicam a outras imagens, como nas imagens de arte. Eu acredito que, no geral, estamos bem munidos para explorar essas áreas, só que muitos historiadores de arte não o sabem ainda, mas, espero, que não demorem a descobrir.

Se observamos hoje a oferta de seminários da EHESS, há quase quarenta seminários sobre “imagem”. É bastante, o que mostra que os estudos de imagem cresceram, mesmo sem uma tradição nessa área. Entretanto, eu acredito que ela possa ser construída a partir da História da Arte, indo, porém, além dela.

Neste ano, comemoramos o centenário de Roland Barthes. Sabemos bem que Barthes foi pioneiro em relação aos estudos das práticas vernaculares, das imagens, não apenas com seu *Mitologias*⁷, mas também com seu projeto de tese – um grande estudo dos usos visuais – que foi recusado pela universidade. Estes trabalhos traziam ideias que foram implantadas na *École des Hautes Études*, com Edgar Morin, no que se tornou hoje o laboratório que traz seu nome.

Há as tradições pioneiras, mas a imagem permanece uma espécie de campo relegado por razões que refletem as tradições culturais e se devem ao fato de que ela sempre ocupou uma posição secundária na tradição ocidental. Bem, faz tempo que o discurso é primeiro e a imagem, segunda, e esse é um problema que encontramos praticamente *ne varietur* do Concílio de Niceia. A imagem não é apenas segunda, ela também é portadora de formas e problemas relativos, por exemplo, à emoção; vamos associá-la mais facilmente a uma distinção que me parece muito superficial porque, francamente, o discurso também pode gerar emoção; mas se trata de uma tradição cultural de pensamento que liga especificamente a imagem à emoção, enquanto relacionamos o *logos* exclusivamente ou principalmente à razão. Tudo isso são clichês, estereótipos, contudo os estereótipos costumam a se desfazer, inclusive nas Ciências Humanas, e, por conseguinte, a evolução consistirá em fornecer o equilíbrio, como pensou Louis Marin, a todas essas representações. São todas formas que podem ser estudadas equivalentemente. Isso leva tempo e, assim, as coisas ainda vão em ritmo



lento para aqueles que trabalham na área, mas com avanços. Deve-se ter paciência, porque há muito trabalho a ser feito. Eu não me preocupo muito com o futuro, mas é verdade que ele é realmente longo e deve-se admitir rever esses preconceitos e estereótipos culturais, incluindo esses mais enraizados, para permitir o desenvolvimento de um interesse científico e uma ambição acadêmica sobre esses objetos.

– O historiador Jacques Le Goff sempre defendeu a importância de se analisar a longa Idade Média para se compreender o período contemporâneo. Tendo em vista conflitos recentes como os atentados de 7-9 de janeiro⁸, você acredita que somos ainda tributários da querela entre iconoclastas e iconófilos? O você pensa disso?

AG: Não sei se eu relacionaria os atentados de janeiro com a questão da iconoclastia, porque isso seria talvez dar muito crédito aos terroristas que tomaram um pretexto para realizar um atentado que eles poderiam ter produzido diferentemente por outros pretextos. Eu não acredito que é um problema de iconoclastia, no sentido que a história católica particularmente deu ao termo. Então, se permitirem, eu deixarei de lado esse paralelo.

Por outro lado, você falou de Le Goff. Eu igualmente mencionaria os medievalistas na minha lista de pesquisadores que há muito tempo se interessam pelas questões das imagens de uma forma da qual me sinto muito próximo, uma vez que também eles têm uma abordagem fundamentalmente culturalista de um conjunto de práticas que são tidas em conta transversalmente e não daquilo que Bourdieu nomeou de a “distinção”⁹, fazendo usos de grandes categorias com os objetos que são considerados legítimos e que têm o direito a serem estudados. Os medievalistas compartilham com os antropólogos e com os especialistas das práticas ordinárias um interesse global pelas práticas cotidianas, as práticas de todos os dias, com suas inscrições no tempo, suas interpretações teóricas, e, naturalmente, encontramos as imagens no centro de todas essas práticas porque faz tempo que é assim. Eu, de minha parte, mantenho discussões sempre muito proveitosas com meus colegas do Groupe d’Anthropologie Historique de l’Occident Médiéval (Gahom) – Grupo de Antropologia Histórica do Ocidente Medieval – porque estamos a ponto de trabalhar num projeto em conjunto com Gil Bartholeyns e Pierre-Olivier Dittmar sobre os usos domésticos das imagens, ao longo do período de tempo que vai da Idade Média aos nossos dias, portanto, sob uma perspectiva de longa duração. É verdade que temos a impressão de reencontrar as mesmas problemáticas e que elas podem ser abordadas com praticamente as mesmas questões. De toda forma, é relevante e pertinente tentar olhar para essas ligações que parecem ter relação com a longa duração.

– Gostaríamos que você falasse um pouco sobre as noções de opacidade e transparência da imagem. Você acha que essas duas noções ajudam a transpor o binarismo em torno de uma noção platônica ou aristotélica da imagem?

AG: Sim, absolutamente! Obrigado por fazerem essa pergunta, porque mais uma vez é uma oposição que devemos à Louis Marin, que trabalhou sobretudo sobre a dimensão da opacidade das imagens. É o título de uma de suas obras: *A opacidade da pintura* [*L’opacité de la peinture*]¹⁰. Servindo-me efetivamente dessa oposição que ele formula (é verdade que ele desenvolveu um pouco menos o trabalho sobre a transparência), eu usei esse conceito [de opacidade] para prosseguir com essa questão que, eu acho, corresponde bem ao referencial que ocupa hoje as imagens de

⁸ Atentados terroristas que atingiram a sede do jornal satírico francês *Charlie Hebdo* e um supermercado Kashner em Paris em janeiro de 2015.

⁹ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

¹⁰ A edição original de *Opacité de la peinture: essais sur la représentation en Quattrocento* (Éditions Usher) de 1989 ganhou nova edição em 2006 por intermédio das Éditions de l’EHESS.



¹¹ Filme de 1965 que no Brasil foi distribuído com o título *O demônio das onze horas* (já em Portugal: *Pedro, o louco*).

¹² A palavra francesa *imagerie* encontra correspondente em inglês *imagery*, mas não em português. No dicionário de língua francesa *Le petit Robert*, encontramos três definições: “1. Fabricação, comércio de imagens; 2. Conjunto de imagens de mesma origem, ou conjunto de imagens de mesma inspiração; 3 técnica que permite obter imagens a partir de diferentes tipos de radiação, conjunto de imagens assim obtidas.” Já nos dicionários em inglês podem se referir também a um simbolismo visual, imagens coletivas, assim como técnica literária para criação de imagens. Em alguns exemplos de tradução encontramos o termo “imagética”, como na tradução de Susana Mouzinho para o livro de Marie-José Mondzain (*A imagem pode matar?* Lisboa: Passagens, 2009), mas que mesmo assim acompanha o termo original. Imagética seria, portanto, a tradução mais adequada do que o aportuguesamento “imageria”; ainda assim, compreendendo a dificuldade de tradução do termo, preferimos mantê-lo no original.

registro: a fotografia, o vídeo, a televisão, ou as imagens da internet que são realmente percebidas como transparente em seus usos cotidianos, ou seja, o equivalente da famosa janela aberta sobre a realidade, sem ver que se trata de um dispositivo: as imagens que passam por canais técnicos, que foram feitas sob certas condições que presumem decisões etc.

A lição que me parece muito importante de Marin sobre a oposição transparência/opacidade é que elas não são propriedades de certas imagens em oposição a outras. De fato, qualquer que seja a imagem, você pode a ver ora como transparente, ou seja, não perceber que se trata de uma representação, ora como opaca, quando você pode perceber o dispositivo. Como Godard nos mostra, por exemplo, em *Pierrot le fou*¹¹, quando Jean-Luc Belmondo se vira para a câmera para se dirigir ao público, efetivamente, ele faz aparecer o dispositivo e aí, de uma hora pra outra, acontece algo que é uma opacificação da imagem. Portanto, essa oposição não é uma oposição que diz respeito ao conteúdo das imagens, mas sim, a uma perspectiva sobre a imagem. Para mim, é uma ferramenta que se mostrou muito importante e muito interessante, especialmente porque nos permite mover os elementos centrais de análise do conteúdo à recepção e ao trabalho do espectador.

– *Você utiliza o conceito de imagerie (imagética¹²), definindo-o como “um corpus temático coerente, dotado de uma capacidade generativa ou viral, dito de outra forma, de uma produtividade que certifica e mantém o seu sucesso”. Gostaríamos que você falasse mais desse conceito, sobretudo para delimitar a diferença com outros conceitos tais como pathosformel e iconografia.*

AG: A *imagerie* – a expressão mais completa seria “*imagerie autoréférentielle*” (imagética autorreferencial) – é uma noção que eu desenvolvi de alguns anos para cá no âmbito dos seminários da EHESS para tentar caracterizar particularmente, a partir dos instrumentos tradicionais da História da Arte, a produtividade das formas industriais ou das indústrias culturais que geram estudamos efetivamente *corpus*, por vezes muito importantes, como a iconografia do Che [Guevara] que nós estudamos [foi tema durante ambos de seus seminários no ano acadêmico 2014-2015], e que são grupos iconográficos especialmente difíceis.

Com base nessa evidência, nós precisamos de meios de análise um tanto particulares, por isso a *imagerie* é um modo de tentar responder aos problemas específicos postos pelos usos populares e comuns da imagem, principalmente em suas formas industriais. O que distinguiria a fundo a *imagerie* de uma iconografia, portanto um grupo qualquer de imagens, é a constatação de que certos grupos de imagens são produtivos, ou seja, tornam-se virais e se desenvolvem ao longo do tempo, segundo princípios de ordem econômica.

O fato da adaptação, de fazer um filme a partir de um romance – peguemos o exemplo de *Harry Potter* ou qualquer outro exemplo – pode ser visto como um mecanismo econômico, que é um mecanismo de oportunismo econômico muito básico. A partir desse mecanismo, a difusão, cada vez mais importante, de referências culturais, produz algo de particular, tanto a nível iconográfico quanto a nível cultural. Isso quer dizer que no fundo, e mais uma vez, eu vou utilizar a noção de Marin, essas iconografias, e, por conseguinte essas *imageries*, são produtivas e têm por característica não criar uma nova realidade, mas fazer parte da História. Tomemos um exemplo simples: o Papai Noel. Nós sabemos que ele não existe – triste notícia – e ainda assim, quando eu digo “o Papai Noel”, vocês sabem a que

eu faço referência. Portanto, é um personagem de ficção, mas é também uma presença cultural, e uma presença cultural é algo que quase existe, que tem uma forma de existência, não exatamente uma existência real, mas que é, tomo o termo de Marin, presente. E essa presença é suficiente para gerar uma produtividade iconográfica, e, portanto, nesse caso, a iconografia se torna a verificação da presença. Há, assim, uma forma autorreferencial que se desenvolve entre a imagem e seu referente, não mais o referente semiótico, mas sim o referente cultural, e essa forma se instala como uma referência no sentido cultural. Com esse exemplo, vemos como a imagem realmente produz coisas ou quase-coisas.

A questão ainda mais importante: a produtividade imaginária. Pode-se constatar que não há diferença entre, de um lado, as formas ficcionais, e, de outro, as formas reais. Na verdade, vocês e eu, enquanto grande público destinatário de todas essas representações, não temos meios de verificar quais são as formas realmente existentes e as que vêm de uma construção imaginária. Tudo isto é definido aproximadamente no mesmo plano e segue os mesmos caminhos e os mesmos canais de produção.

Aqui chegamos a um problema muito importante e que retorna, de outra maneira, à questão da *performance* das imagens: como elas instalam referentes autônomos? É a lição da *imagerie*. E se são as imagens que produzem algo, o que produzem? Elas produzem essencialmente outras imagens. Por isso que, finalmente, as imagens chegam a instalar presenças. Essa noção é bastante diferente das reflexões de Warburg sobre o *pathosformel*¹³, que, do meu ponto de vista, são muito mais formalistas para descrever operações que são essencialmente de funcionamentos sociais. A partir de tudo isso que acabo de descrever sobre o funcionamento da *imagerie*, e que são efeitos de reflexões minhas, concluo que ela é construída pelo destinatário, com interpretações de sinais e que, portanto, estamos em um universo que é o da imagem social. Para mim, essa escala é a mais correta para observar não as formas de arte, mas os usos comuns das imagens. Em relação a isso, nesse contexto particular, as ferramentas de Warburg me parecem bem menos operantes.

– *Acreditamos que não há uma tradução para a palavra “imagerie” em português. Você poderia nos esclarecer sobre qual seria a referência para tal palavra? Porque, não que seja a mesma coisa, mas pode-se confundir com outras noções como a de “imaginaire”.*

AG: Para mim a *imagerie* é uma iconografia e é um conceito. É um grupo de imagens que contém certas propriedades dinâmicas. Eu me apoio bastante nas teorias da etnometodologia que levam em conta os desenvolvimentos temporais de um processo, algo que se desenvolve e muda no decorrer do tempo, portanto, na dimensão dinâmica de uma *imagerie*. É uma iconografia que produz algo e que se transforma ao longo do tempo e que, por conseguinte, tem uma característica particular que podemos identificar e reconhecer, especialmente o seu caráter produtivo e dinâmico.

Não há nada de mágico nisso. Trata-se de algo que é concreto e que podemos descrever na história e para a história. É complicado, porque quando há *imageries* complexas, como são hoje praticamente todas *imageries* industriais, e é um trabalho grande, numeroso, de grandes equipes, descrever corretamente esses conjuntos que podem incluir várias centenas de milhares de formas. As teorias das sobrevivências me parecem mais especulativas nesse caso.

¹³ Ver WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

– *O que você pensa sobre o futuro dos estudos visuais? Eles se tornaram, talvez, uma área do conhecimento?*

AG: Essa é a questão que eu não responderei, porque realmente é muito complicado. Eu não sei, isso tem a ver com a instituição e com os desenvolvimentos institucionais e eu só posso esperar que isso se desenvolva, o que é uma posição corporativista, afinal eu me interesso por essa área, mas, francamente, não podemos saber.

– *Podemos saber sobre o futuro?*

AG: O que se pode dizer é que, para esses que farão o cálculo para desenvolver essa área, será uma ideia rentável, porque muita gente se interessa pelo campo, particularmente os jovens. Eu, com meus estudantes ou mesmo com estudantes do ensino médio, mais jovens, sempre encontramos interesses comuns em torno das questões das imagens. É evidente que é um assunto que interessa muita gente, quase todo mundo, e que permite estabelecer pontes entre gerações, entre culturas diferentes. As pessoas falam voluntariamente sobre suas experiências com as imagens. Podemos ter experiências diferentes e é muito fácil construir uma ponte entre nós e qualquer um que tenha uma certa cultura de imagem, e podemos, portanto, conversar. Essas questões, que estão em pleno desenvolvimento, me parecem uma aposta rentável. Há muitas perguntas para as quais ainda não temos respostas e deve-se pesquisar longa e arduamente. São campos necessariamente inovadores e originais e há a necessidade de responder a essas questões. Cada vez que as discutimos, incluindo os encontros com o grande público, nas escolas, obviamente todo mundo espera respostas nessa área. Eu devo dizer que a ciência ainda não nos traz muitas respostas a essas questões e será interessante desenvolver esse tema.

Texto recebido em outubro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015.