



Abertura

A HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCIPLINA ANACRÔNICA

DIANTE DA IMAGEM: DIANTE DO TEMPO

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura – e eu não me refiro ao guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem?

Olhemos, um instante, esse pano de pintura [*pan de peinture*]¹ renascentista (Figura 1). É um afresco do Convento de São Marcos, em Florença. Muito provavelmente, foi pintado nos anos de 1440 por um frade dominicano que morava no local, chamado mais tarde de Beato Angelico. Ele se encontra na altura do olhar, no corredor oriental da clausura. Logo acima está pintada uma *Sacra conversação*. Todo o resto do corredor é, como as próprias celas, pintado em cal branco. Nessa dupla diferença – a cena representada acima, com o fundo branco em volta –, o pano do afresco vermelho, crivado de manchas erráticas, produz como uma deflagração: um fogo de artifício colorido que traz ainda o

traço de seu jorro originário (o pigmento tendo sido projetado a distância, em chuvisco, tudo isso em um rápido instante) e que, desde então, perpetuou-se como uma constelação de estrelas fixas.

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. Ainda que mais de quinze anos tenham se passado² desde essa experiência singular – no que me concerne –, meu “presente reminiscente” não terminou, parece-me, de tirar disso todas as lições. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.

Mas como estarmos à altura de todos os tempos que essa imagem, diante de nós, conjuga em tantos planos? E como dar conta do presente dessa experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela insinuava? Parar *diante do pano* de Fra Angelico, submeter-se a seu mistério figural, já consistia em entrar, modesta e paradoxalmente, no saber que tem o nome de história da arte. Entrada modesta, porque a grande pintura do Renascimento florentino era tratada pelas bordas, justamente: seus *parerga*, suas zonas marginais, os registros bem – ou bem mal – chamados “inferiores” dos ciclos de afrescos, os registros da “decoração”, os simples “falsos mármores”. Mas, entrada paradoxal (e, para mim, decisiva),

visto que se tratava de compreender a necessidade intrínseca, a necessidade figurativa, ou melhor, *figural* de uma zona de pintura facilmente apreensível sob a etiqueta de arte “abstrata”.³

Tratava-se, no mesmo movimento – no mesmo assombro –, de compreender por que toda essa atividade pictural na obra de Fra Angelico (mas também em Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Mantegna e ainda em tantos outros), intimamente misturada à iconografia religiosa, por que todo esse mundo de imagens perfeitamente visíveis não tinha sido, até então, nem olhado, nem interpretado, nem mesmo entrevisto na imensa literatura científica consagrada à pintura do Renascimento.⁴ E aqui que surge, fatalmente, a questão epistemológica; é aqui que o estudo de caso – uma singularidade pictural que um dia me fez parar no corredor de São Marcos – suscita uma exigência mais geral quanto à “arqueologia”, como disse Michel Foucault, do saber sobre a arte e sobre as imagens.

Positivamente, essa exigência poderia ser formulada assim: em que condições um objeto – ou um questionamento – histórico novo pôde emergir tão tarde num contexto conhecido, tão bem “documentado”, como se diz, quanto o Renascimento florentino? Com razão, poderíamos nos exprimir mais negativamente: na história da arte como disciplina, como “ordem do discurso”, o que manteve uma tal condição de cegueira, uma tal “vontade de não ver” e de não saber? Quais são as razões epistemológicas de tal denegação – denegação que consiste em saber identificar, numa *Sacra conversação*, o menor atributo iconográfico e, ao mesmo tempo, não prestar a mínima atenção ao extraordinário fogo de artifício colorido que se estende logo abaixo, sobre três metros de largura e um metro e cinquenta de altura?

Essas questões simples, provenientes de um caso particular (mas possuindo, eu espero, algum valor exemplar) comprometem a história da arte em seu método, em seu próprio estatuto – seu

estatuto “científico”, como gostamos de dizer – como em sua história. Parar *diante do pano* de Fra Angelico significava, primeiramente, tentar restituir uma dignidade histórica, até mesmo uma sutileza intelectual e estética, a objetos visuais considerados, até então, como inexistentes, pelo menos como desprovidos de sentido. Tornou-se rapidamente evidente que, para nos aproximarmos um pouco que seja desse objetivo, seria preciso tomar outras vias além daquelas magistral e canonicamente fixadas por Erwin Panofsky sob o nome de “iconologia”⁵: difícil, aqui, inferir uma “significação convencional” a partir de um “modelo natural”; difícil encontrar um “motivo” ou uma “alegoria” no sentido habitual desses termos; difícil identificar claramente um “assunto” ou um “tema” bem distinto; difícil exibir uma “fonte” escrita que pudesse servir de interpretante verificável. Não havia nenhuma “chave” a buscar nos arquivos ou na *Kunstliteratur*, como a única chave “simbólica” de uma imagem figurativa que o mágico-iconólogo sabe tão bem tirar de seu chapéu.

Será preciso então deslocar e complexificar as coisas, requestionar o que “assunto”, “significação”, “alegoria” ou “fonte” podem, no fundo, querer dizer para um historiador da arte. Será preciso mergulhar na semiologia não *iconológica* – no sentido humanista, o de Cesare Ripa⁶ – que constituía, nas paredes do Convento de São Marcos, o universo teológico, exegético e litúrgico dos dominicanos. E, como consequência indireta, fazer surgir a exigência de uma semiologia não *iconológica* – no sentido “científico” e atual, proveniente de Panofsky –, uma semiologia que não fosse nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos). *Diante do pano*, era preciso, seriamente, pôr em questão a própria representação, e comprometer-se por conseguinte num debate de ordem epistemológica sobre os meios e os fins da história da arte enquanto disciplina.

Em suma, tentar uma *arqueologia crítica da história da arte* capaz de deslocar o postulado panofskiano da “história da arte

como disciplina humanista”.⁷ Para tanto, era preciso pôr em questão todo um conjunto de certezas quanto ao objeto “arte” – objeto mesmo de nossa disciplina histórica –, certezas que têm como pano de fundo uma longa tradição teórica que vai de Vasari a Kant e além (notadamente no próprio Panofsky).⁸ Mas parar *diante do pano* não é somente interrogar o objeto de nossos olhares. É também parar *diante do tempo*. É então interrogar, na história da arte, o objeto “história”, a própria historicidade. Tal é o desafio do presente trabalho: estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo. Questão tão vital, tão concreta e quotidiana – cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? – quanto difícil de esclarecer. Percebe-se rapidamente que nada, aqui, permanece muito tempo na serena luz das evidências.

Partamos justamente do que, para o historiador, parece constituir a evidência das evidências: a recusa do anacronismo. É a regra de ouro: sobretudo não “projetar”, como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica. Não é evidente que a “chave” para compreender um objeto do passado encontra-se no próprio passado e, mais ainda, *no mesmo passado* que o passado do objeto? Regra de bom senso: para compreender os panos coloridos de Fra Angelico, será necessário, então, procurar uma *fonte de época* capaz de nos fazer aceder à “ferramenta mental” – técnica, estética, religiosa etc. – que tornou possível esse tipo de escolha pictural. Designemos essa atitude canônica do historiador: não é nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância *eucrônica*.

Tratando-se de Fra Angelico, possuímos uma “interpretação eucrônica” de primeira ordem: o julgamento sobre o pintor pronunciado pelo humanista Cristóforo Landino, em 1481. Michael Baxandall apresentou esse julgamento como sendo um tipo de fonte de época capaz de nos fazer compreender uma atividade pictural, aproximando-a de sua realidade intrínseca, segundo as “categorias visuais” próprias de seu tempo – isto é, “historicamente pertinentes”.⁹ Tal é a evidência eucrônica: conseguirmos exibir uma fonte específica (o julgamento de Landino, com efeito, não é geral, mas nominal) e, graças a isso, conseguirmos interpretar o passado com as categorias do passado. Não é esse o ideal do historiador?

Mas, o que é o ideal senão o resultado de um processo de idealização? O que é o ideal senão a edulcoração, a simplificação, a síntese abstrata, a denegação da carne das coisas? O texto de Landino é, sem dúvida, “historicamente pertinente”, no sentido em que pertence, como o afresco de Fra Angelico, à civilização italiana do Renascimento. Ele testemunha, a esse título, a recepção humanista de uma pintura produzida sob o mecenato de Cosme de Médicis. Isso bastaria para considerá-lo historicamente pertinente, no sentido em que permitiria compreender a necessidade pictural – mas também intelectual, religiosa – dos panos coloridos de São Marcos? De modo algum. Comparado à própria produção de Fra Angelico, o julgamento de Landino nos leva a pensar que ele jamais colocou os pés na *clausura* do convento florentino – o que é muito provável –, ou que ele viu essa pintura sem olhá-la, sem compreender grande coisa. Cada uma de “suas categorias” – o desembaraço, a jovialidade, a devoção ingênua – está nos antípodas da complexidade, da gravidade, da sutileza empregadas na pintura exegética do irmão dominicano.¹⁰

Estamos diante do *pano* como diante de uma questão nova colocada ao historiador: se a fonte “ideal” – específica, eucrônica – não é capaz de dizer algo sobre o objeto da investigação,

oferecendo-nos apenas uma fonte sobre sua recepção, e não sobre sua estrutura, logo, a que santos, a que interpretantes devemos nos devotar? Uma primeira observação, concernente à dignidade atribuída de modo abusivo ao texto de Landino: ela é declarada pertinente porque “contemporânea” (falo aqui de *eucronia* apenas para sublinhar o valor de coerência ideal, de *Zeitgeist*, emprestado a uma tal contemporaneidade). Mas seria ela, de fato, contemporânea? Ou, antes: segundo qual escala, qual ordem de grandeza pode ser considerada como tal? Landino escrevia uns trinta anos após a morte do pintor – ora, nesse lapso de tempo muitas coisas se transformaram na esfera estética, religiosa e humanista. Landino era versado no latim clássico (com suas categorias, sua retórica próprias), mas era também um defensor ardente da língua vulgar;¹¹ Fra Angelico só era versado no latim medieval de suas leituras do noviciado, com suas distinções escolásticas e incontáveis hierarquias: só isso bastaria para fazer suspeitar, entre o pintor e o humanista, da cisão de um verdadeiro *anacronismo*.

Landino não foi anacrônico a Fra Angelico somente na diferença de tempo e de cultura que, com toda evidência, os separava; mas, sobretudo, o próprio Fra Angelico parece ter sido anacrônico a seus contemporâneos mais imediatos, se quisermos considerar como tal Leon Battista Alberti, por exemplo, que teorizava sobre a pintura no mesmo momento, e a algumas centenas de metros do corredor onde superfícies vermelhas se cobriam de manchas brancas projetadas a distância. Nem mesmo o *De pictura* poderia – ainda que “eucrônico” – dar conta adequadamente da exigência pictural dos afrescos de São Marcos.¹² Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe.

Fatalidade do anacronismo? Eis o que pode separar os dois perfeitos contemporâneos que foram Alberti e Fra Angelico,

porque eles não pensavam de forma alguma “num mesmo tempo”. Ora, essa situação só pode ser qualificada de “fatal” – negativa, destrutiva – sob o ponto de vista de uma concepção ideal, logo empobrecida, da própria História. Mais vale reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobreDeterminação das imagens.

No exemplo único do afresco pintado de Fra Angelico, três tempos ao menos – três tempos heterogêneos, logo, anacrônicos uns aos outros – são tecidos de modo notável. A moldura em *trompe-l’œil* diz respeito a um mimetismo “moderno” e a uma noção da *prospectiva*, que se pode qualificar, grosso modo, de albertiniana: “eucrônico”, portanto, a esse século 15 florentino do primeiro Renascimento. Mas a função rememorativa da cor supõe, por outro lado, uma noção da *figura*, cuja fonte o pintor buscava nos escritos dominicanos dos séculos 13 e 14: artes da memória, “somas de similitudes” ou exegeses da Escritura bíblica (nesse sentido, podemos qualificar Fra Angelico de pintor “fara de moda”, qualificação que, na língua corrente, é dada como um equivalente de “anacrônico”). Enfim, a *dissimilitude*, a dessemelhança da obra nesse pano de pintura remonta há mais tempo ainda: ela constitui a interpretação específica de toda uma tradição textual cuidadosamente recolhida na biblioteca de São Marcos (Dênis, o Areopagita comentado por Alberto, o Grande, ou São Tomás de Aquino), assim como de uma velha tradição figural chegada à Itália vinda de Bizâncio (uso litúrgico das pedras semipreciosas ou multicores) *via* arte gótica ou o próprio Giotto (falsos mármores da capela Scrovegni)... Tudo isso destinado a um outro paradoxo do tempo: a saber, a repetição litúrgica – propagação e difração temporais – do momento originário e capital de toda essa economia, o momento mítico da Encarnação.¹³

Estamos *diante do pano* como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de “historiador fóbico do tempo”). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem.

A história social da arte, que domina toda a disciplina há alguns anos, abusa frequentemente da noção estática – semiótica e temporalmente rígida – de “ferramenta mental”, aquilo que Baxandall, a propósito de Fra Angelico e Landino, chamou de “equipamento” (*equipment*) cultural ou cognitivo.¹⁴ Como se bastasse a cada um retirar de uma caixa utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como *formas plásticas* em perpétua transformação. Imaginemos, antes, instrumentos maleáveis, instrumentos de cera dúctil que, em cada mão e sobre cada material a instrumentalizar, tomam uma forma, uma significação e um valor de uso diferente. Fra Angelico retira, talvez, de sua caixa de utensílios mentais a distinção contemporânea dos quatro tipos de sermões religiosos – *subtilis, facilis, curiosus, devotus* – que nos lembra utilmente Baxandall.¹⁵ Mas, ao dizermos isso, estamos somente iniciando o trajeto.

O historiador da arte deve, sobretudo, compreender em que e como o trabalho pictural de Fra Angelico terá consistido, precisamente, em subverter tal distinção, em transformar, em reinventar tal ferramenta mental; como um quadro religioso

pôde se apresentar sob um modo *facilis*, fácil de ser visto do ponto de vista da iconografia, mas, ao mesmo tempo, sob o modo *subtilis*, coloca o ponto de vista bem mais complexo da exegese bíblica e da teologia encarnacional.¹⁶ O modo *facilis*, diante de nosso pano de pintura, consistiria em ver, ali, somente um registro suntuário, desprovido de sentido “simbólico”: uma simples moldura ornamental, um pano de falso mármore em *trompe-l’œil*, servindo de base a uma *Sacra conversação*. Um modo *subtilis* emerge de vários planos possíveis, conforme atentemos para a indicação litúrgica proposta aqui pelo pintor (o pano de falso mármore está exatamente para a *Sacra conversação* como um altar está para um retábulo); ou, ainda, para suas associações devocionais (as manchas brancas constelam a parede do corredor como o faziam, segundo dizem, as gotas do leite da Virgem sobre a parede da gruta da Natividade); ou, ainda, para as alusões alegóricas fazendo do mármore multicolorido uma *figura Christi*; ou, ainda, para as implicações performáticas da projeção a distância de um pigmento (ato técnico definível, estritamente falando, uma *onction*) ou, enfim, para as numerosas referências místicas que associam o ato de contemplação à frontalidade “abstrata” das superfícies multicores (o mármore manchado como *materialis manuductio da visio Dei*, segundo Jean Scot Erigène, o abade Suger ou o dominicano Giovanni di San Gimignano).¹⁷

A imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo. O leque de possibilidades simbólicas que acabo de esboçar, a propósito desse único pano de afresco italiano, só ganha sentido – e só pode receber um início de verificação – diante do *leque aberto do sentido* em geral, tal qual a exegese medieval havia forjado suas condições práticas e teóricas de possibilidades.¹⁸ Nesse campo de possibilidades, é preciso sem dúvida compreender o aspecto de *montagem das diferenças* que caracteriza essa simples – mas

paradoxal – imagem. Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria: é o que oferecem, exatamente, na longa duração da Idade Média, as “artes da memória”.¹⁹

A imagem é, logo, altamente sobredeterminada em face do tempo. Isso implica reconhecer, numa certa *dinâmica da memória*, o princípio funcional dessa sobredeterminação. Bem antes que a arte tivesse uma história – isso começou ou recomeçou, diz-se, com Vasari –, as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo. É a ela e à sua “arte” medieval que se deve a montagem de tempos heterogêneos que nos permitiu encontrar, em nosso pano de pintura, um pensamento místico do século 5 – o do pseudo-Dênis, o Areopagita, a propósito dos mármores manchados –, dez séculos mais tarde, sobrevivente e transformado, engastado na moldura de uma perspectiva “moderna” e albertiniana.

Soberania do anacronismo: em alguns pedaços de presente, um artista do Renascimento – que acabava de projetar justamente o pigmento branco sobre uma superfície de afresco vermelho emoldurada em *trompe-l’œil* – terá concretizado para o futuro essa verdadeira constelação, feita imagem, de tempos heterogêneos. Soberania do anacronismo: o historiador que, hoje, remetesse ao único passado “eucrônico” – ao único *Zeitgeist* de Fra Angelico – falharia completamente com relação ao sentido de seu gesto pictural. O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão. O que Alberti ou Landino não nos permitem compreender, no pano de Fra Angelico, as combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo – Alberto, o Grande, com o pseudo-Denis, Tomás de Aquino com Gregório, o

Grande, Jacques de Voragine, com seu Santo Agostinho – no-lo permitem amplamente. Imaginemos que o artista dominicano os tivesse à disposição, permanentemente, nesse lugar anacrônico por excelência, que foi a biblioteca do Convento de São Marcos: pensamentos de todos os tempos – dezenove séculos, ao menos, de Platão a Santo Antonino – reunidos sobre as mesmas estantes.²⁰

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua *memória*, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo”. Também devemos considerar Fra Angelico como um artista do *passado* histórico (um artista de seu tempo, o Quattrocento), tanto quanto um artista do *mais-que-passado* rememorativo (um artista manipulando tempos que não eram o seu). Essa situação engendra um paradoxo suplementar: se o passado eucrônico (Landino) se coloca como uma tela ou obstáculo ao mais-que-passado anacrônico (Dênis, o Areopagita), como fazer para rasgar a tela, para superar o obstáculo?

E preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a “memória involuntária”. Diante do pano manchado do século 15, o que Landino e todos os historiadores da arte foram incapazes de ver, e de dar a ver, Jackson Pollock – eis o anacronismo – se mostrou altamente capaz. Se tento, hoje, rememorar o que pôde me deter no corredor de São Marcos, não estaria enganado ao dizer que foi uma espécie de *semelhança deslocada* entre o que eu descobria

naquele convento do Renascimento e os *drippings* do artista americano, admirados e descobertos muitos anos mais cedo.²¹

E certo que tal semelhança diz respeito ao domínio do que se chama um pseudomorfismo: as relações de analogia entre o pano manchado de Fra Angelico e um quadro de Jackson Pollock não resistem muito tempo à análise (desde a questão da horizontalidade até as questões simbólicas). Fra Angelico não é, de forma alguma, o ancestral da *action painting*, e seria simplesmente estúpido procurar, nas projeções pigmentares de nosso corredor, alguma “economia libidinal”, do tipo “expressionismo abstrato”. É evidente que a arte de Pollock não pode servir de interpretante adequado às manchas de Fra Angelico. Mas o historiador não resolve isso facilmente, pois subsiste o paradoxo, o *mal-estar no método*: é que a emergência do *objeto histórico*, como tal, não terá sido o fruto de uma *abordagem histórica* comum – factual, contextual ou eucrônica –, mas de um *momento anacrônico*, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico. É a própria violência e a incongruência, é a própria diferença, a inverificabilidade que, de fato, terão provocado como uma suspensão da censura, a emergência de um novo objeto a ver e, para além disso, a constituição de um novo problema para a história da arte.

Heurística do anacronismo: como uma abordagem, a esse ponto contrária aos axiomas do método histórico, pode conduzir à descoberta de novos objetos históricos? A questão, com sua resposta paradoxal – foi Pollock e não Alberti, foi Jean Clay e não André Chastel que tornaram possível que uma grande superfície de afresco pintado por Fra Angelico fosse “reencontrada”, visível por todos, mas mantida invisível pela própria história da arte –, toca no difícil problema da “boa distância” que o historiador sonha manter com seu objeto. Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre o risco de ser somente mais um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua

própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo.²²

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco. Este livro seria uma tentativa de explorar alguns desses *tempi*, dar alguns exemplos do risco de *abrir* o método. Trata-se, notadamente, de prolongar sobre a questão do tempo uma hipótese já emitida e argumentada sobre a questão do sentido: se a história das imagens é uma história de *objetos sobredeterminados*, então é preciso aceitar – mas até onde? como? Toda a questão está aí – que a esses objetos sobredeterminados corresponde um *saber sobreinterpretativo*.²³ A vertente temporal dessa hipótese poderia ser formulada assim: a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos polícrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que *a própria história da arte é uma disciplina anacrônica* tanto negativa quanto positivamente?

Essas primeiras reflexões correspondem, em realidade, a um estágio de trabalho já antigo.²⁴ Seu limite residia, certamente, na singularidade, até mesmo na estreiteza da experiência descrita. Embora Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein – dito de outra forma, as três “linhas vermelhas” teóricas seguidas neste trabalho – fossem, desde já, desde agora, convocados para esse banquete do anacronismo, parecia, ainda, bem difícil tirar conclusões gerais a partir do caso tão limitado, tão atípico, oferecido pelos panos multicoloridos. Mas, nos quinze anos

que seguiram essa experiência inicial, outras configurações de uma mesma complexidade temporal, outras *montagens de tempos heterogêneos* não cessaram de emergir, o que fatalmente eu não previa. A partir daí, poder-se-ia propor, sobre um plano de generalidade um pouco mais convincente, a questão propriamente epistemológica do anacronismo.

O trabalho teórico não tem por primeira função, como acreditamos muito frequentemente, a de se assentar na *axiomática*: ou seja, fundar diretamente as condições gerais de uma prática. Ele tem, primeiramente, como objetivo – nas disciplinas históricas, pelo menos – refletir sobre os aspectos *heurísticos* da experiência: isto é, colocar em dúvida as “evidências do método”, quando se multiplicam as exceções, os “sintomas”, os casos que deveriam ser ilegítimos e que, entretanto, se mostraram fecundos. Pareceu-me, assim, que *configurações anacrônicas* estruturavam objetos ou problemas históricos tão diferentes quanto uma escultura de Donatello (capaz de reunir as referências heterogêneas ao antigo, ao medieval e ao moderno), a evolução de um processo técnico tal como a impressão (capaz de reunir o gesto pré-histórico e a palavra vanguardista), o leque antropológico de um material tal como a cera (capaz de reunir, em longa duração, sobrevivências formais e a curta duração do objeto a fundir)... Sem contar com a propensão característica em inúmeras obras do século 20, de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simon Hantai, em praticar, por resultados formalmente homogêneos, tal “montagem de tempos heterogêneos”.²⁵

Uma *epistemologia do anacronismo* não existe sem a “arqueologia discursiva” da qual falei acima. Raramente poussamos um olhar crítico sobre o modo como praticamos nossa disciplina; recusamos, com frequência, questionar a história estratificada, nem sempre gloriosa, das palavras, das categorias, ou dos gêneros literários que empregamos cotidianamente para produzir nosso saber histórico. Porque essa arqueologia não

demora a levantar áreas inteiras de censura ou de impensado, ela sempre termina por provocar um debate ou, ao menos, por intervir em um debate. Nada mais justo que essa nota de Michel Foucault: “Saber, mesmo na ordem histórica, não significa ‘resgatar’ e, sobretudo, não ‘nos resgatar’. A história será ‘efetiva’ na medida em que introduzir o descontínuo em nosso próprio ser. [...] Porque o saber não é feito para compreender, ele é feito para decidir.”²⁶

O debate aqui em jogo tem, talvez, seu início nessa única questão: *que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?* E que consequência isso tem para a prática do historiador da arte? Não nos colocaremos essa questão inicial convocando os filósofos para quem o *tempo* simplesmente se oporia à *história*. Não questionaremos “o tempo da obra” como fizeram, com mais ou menos acuidade, os fenomenólogos da arte.²⁷ Não questionaremos o tempo da imagem como um “tempo de leitura” semiológico, ainda que fosse prolongado no modelo do *seméion* – do túmulo – onde se apresentaria, interno à representação, “o limite da representação”.²⁸ Tampouco seguiremos os historiadores para quem o tempo se reduziria simplesmente ao da *história*. Esta é uma redução tipicamente positivista muito corrente: a de tratar as imagens como simples documentos para a história, uma forma de negar a perversidade daquelas assim como a complexidade desta.²⁹ Mas não nos saímos melhor quando recusamos a história como tal: quando a decretamos finita, “acabada”, ou quando pretendemos “acabar” com ela.³⁰ Os atuais debates sobre o “fim da história” e – paralelamente – sobre “o fim da arte” são triviais, mal colocados, porque são fundados sobre modelos de tempo triviais e não dialéticos.³¹

A noção de anacronismo será aqui examinada, trabalhada, por sua virtude – eu espero – dialética. Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder

específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa.

É o que Gilles Deleuze indicou de maneira intensa, quando introduziu, no plano filosófico, a noção de *imagem-tempo* através da dupla referência à montagem e ao “movimento aberrante” (que eu chamarei de sintoma).³² E também disso que certos historiadores da arte – além destes que vamos comentar aqui – quiseram dar conta, tal como George Kubler, cujas *Formas do tempo* se estendem sobre o registro sempre dialetizado da *orientação* e da *rede* sobre determinada, da “corrente” e da “resistência” às mudanças, “séries prolongadas”, “séries paradas”, errantes, intermitentes ou simultâneas.³³ Henri Focillon, no último capítulo da sua *Vida das formas*, já havia oposto o fluxo da história ao contratempo do acontecimento – o acontecimento compreendido como uma “precipitação eficaz”.³⁴ É toda a questão do determinismo histórico que Focillon, em suas belas páginas, acabava por dedicar às “fissuras” e aos “desacordos”.³⁵

O problema dessa “dobra” torna-se mais claro: fazer *história* da *arte* nos impõe, fatalmente, movimentar cada um dos dois termos como uma ferramenta crítica aplicável ao outro. Assim, o ponto de vista da história traz uma dúvida salutar sobre os sistemas de valores que contêm, em um dado momento, a palavra “arte”. Mas o ponto de vista da arte – ou, ao menos, o da imagem, do objeto visual – traz, reciprocamente, uma dúvida salutar sobre os modelos de inteligibilidade que contêm, em um dado momento, a palavra “história”. Em que “dado momento” nós estamos então? Sem dúvida, num momento de crise e de hegemonia misturados: à medida que está investida de um poder sempre maior – avaliação, predição, jurisdição –, a disciplina

histórica parece perder sua coerência epistemológica. Ora, à medida que duvida de seu método e de seus objetivos, a história amplia cada vez mais o campo de suas competências: a arte e a imagem, de hoje em diante, estão no menu – tanto melhor – “do ogro historiador”.³⁶

Mas, se a história da arte contém em seu próprio título a operação de “retorno crítico” do qual falei – retorno crítico da arte sobre a história e da história sobre a arte, retorno crítico da imagem sobre o tempo e do tempo sobre a imagem –, logo, não basta considerar a história da arte como um ramo particular da história. A questão a colocar seria, antes, esta: *fazer história da arte é fazer história*, no sentido que a compreendemos, no sentido em que a praticamos habitualmente? Ou melhor, não seria modificar profundamente o esquema epistêmico da própria história? Hans Robert Jauss se perguntou certo dia “se realmente a história da arte pode fazer outra coisa senão pedir emprestado à história seu próprio princípio de síntese”.³⁷ Penso, com efeito, que a história da arte deve fazer outra coisa: ela se revelou capaz num momento – marcado pelos nomes de Wölfflin, de Warburg, de Riegl – em que fornecia à história um modelo de rigor analítico tanto quanto de invenção conceitual. A história da arte se mostrava então tanto *filosoficamente audaciosa* quanto *filologicamente rigorosa*. E é por isso, provavelmente, que ela pôde desempenhar, do ponto de vista das disciplinas históricas, em geral, esse papel “piloto” que a linguística assumiu, em seguida, na época do estruturalismo nascente.

Uma outra razão para recusar o julgamento de Jauss é que o “princípio de síntese” do qual a história poderia dar mostras hoje – e o qual a história da arte poderia tomar emprestado – não existe de fato. Michel Foucault enunciou muito bem: “[A] mutação epistemológica da história ainda não está acabada hoje. Entretanto, ela não data de ontem”³⁸ – uma maneira de dizer do eterno retorno e do anacronismo das questões fundamentais em história.³⁹ Estamos *na dobra exata da relação entre*

tempo e história. Logo, não seria à própria disciplina histórica que se deve perguntar o que fazer dessa dobra? Ocultar o anacronismo que dela emerge e, com isso, esmagar surdamente o tempo sob a história – ou então abrir a dobra e deixar florescer o paradoxo?

PARADOXO E PARTE MALDITA

Deixemos então florescer o paradoxo. Há na história um tempo para o anacronismo. Que faz o historiador diante de tal estado de coisas? Ele se debate, com frequência, em uma atitude mental já analisada por Octave Mannoni:⁴⁰ *Eu sei*, dirá em síntese, que o anacronismo é inevitável, que nos é particularmente impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao nosso próprio presente... *mas mesmo assim*, acrescentará rapidamente, o anacronismo continua sendo aquilo que precisamos evitar a todo preço. Este é o pecado maior do historiador, sua obsessão, sua pedra no sapato [*sa bête noire*]: é o que ele deve afastar de si sob pena de perder sua própria identidade – tanto é verdade que “cair no anacronismo”, como se costuma dizer, equivale simplesmente a não mais fazer história, a deixar de ser historiador.⁴¹

A *bête noire* toma com frequência a forma do impensado: é o que se rechaça, o que se rejeita a todo preço, mas que sempre volta como “a mosca no nariz do orador”.⁴² A *bête noire* de uma disciplina é sua *parte maldita*, sua verdade maldita. Os manuais e as sínteses metodológicas nos serão pouco úteis, o anacronismo não existe como conceito individualizado – ou como entrada de índice – nas bibliografias sobre o tempo, na “teoria da historiografia” de Benedetto Croce, na “filosofia da história” de Raymond Aron, no “conhecimento histórico”, segundo Henri-Irénée Marrou, nas “categorias em história”, segundo Chaïm Perelman, na “metodologia da história” dos discípulos de Braudel, nas “reflexões sobre a história”, de Georges Lefebvre, nas teses indexadas pela

revista dos *Annales*, até mesmo na história desestrutivista de certos autores anglo-saxões.⁴³

Ao percorrer os escritos metodológicos dos historiadores contemporâneos, temos a impressão de que a definição e a refutação da heresia anacrônica foram feitas, definitivamente, por Lucien Febvre – um dos “pais”, como sabemos, da escola dos *Annales* – sem que ele tenha acrescentado grande coisa desde então. No fim dos anos de 1930, Febvre já se levantava contra o anacronismo, definido como a intrusão de uma época em outra, e ilustrado pelo exemplo surrealista de “César morreu com uma coronhada de *browning*”.⁴⁴ Pouco tempo depois, o historiador oferecia, em seu estudo clássico sobre o problema da descrença no século 16, uma crítica do anacronismo servindo quase de ponto de vista introdutório ao livro como um todo.

História, filha do tempo. Eu não digo isso certamente para diminuí-la. [...] Cada época fabrica mentalmente seu universo. [...] Ela o fabrica com seus próprios dons, sua engenhosidade específica, suas qualidades, seus dons e suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] O problema é interromper com exatidão a série de precauções a tomar, de prescrições a observar para evitar o pecado dos pecados – o pecado entre todos irremissível: o anacronismo.⁴⁵

O exemplo de “César morreu com uma coronhada de *browning*” mostrava com clareza que o anacronismo devia ser colocado na categoria dos erros históricos, até mesmo da produção fraudulenta dos “falsos documentos” (notemos que o vocabulário utilizado hesita entre o *erro*, a *doença* contra a qual é preciso se armar de “precauções”, de “prescrições”, e o *pecado*). Ora, Lucien Febvre acrescentava que “esse anacronismo de ferramenta material não é nada diante do anacronismo de ferramenta mental...”. Mas como evitá-lo? Se “cada época

fabrica mentalmente seu universo”, como o historiador poderia sair totalmente de seu “universo mental” e pensar com uma única “ferramenta” de épocas terminadas? A própria escolha de um objeto de estudo histórico – o problema da descrença, a obra de Rabelais – não é um indício do universo mental ao qual pertence o historiador? Há aqui, sem dúvida alguma, uma primeira aporia que Olivier Dumoulin, elegantemente, exprime nesses termos: “[...] o pecado original é também a fonte do conhecimento.”⁴⁶

A aporia é tanto mais incômoda que, em sua *Apologia para a história*, Marc Bloch – o outro “pai” dos *Annales* – não hesitou em insistir nesse anacronismo estrutural ao qual o historiador não pode escapar: não somente é impossível compreender o presente na ignorância do passado,⁴⁷ mas ainda é necessário conhecer o presente – se apoiar sobre ele – para compreender o passado e, desde já, saber lhe colocar as questões certas:

Em verdade, conscientemente ou não, é sempre às nossas experiências cotidianas que, em última análise, nós tomamos emprestados, para matizar, em novas colorações, os elementos que nos servem para reconstituir o passado: os próprios nomes que usamos a fim de caracterizar os humores desaparecidos, as formas sociais desvanecidas, que sentidos teriam para nós se não tivéssemos, primeiro, visto os homens viverem? A essa impregnação instintiva, mais vale substituir uma observação voluntária e controlada. [...] Acontece que, numa linha dada, o conhecimento do presente importa mais diretamente ainda à inteligência do passado. O erro grave seria, com efeito, crer que a ordem adotada pelos historiadores em suas pesquisas devesse necessariamente se modelar sobre a dos acontecimentos. Com o risco de restituir em seguida à história seu movimento verdadeiro, eles se beneficiaram frequentemente de sua leitura, como dizia Maitland, “às avessas”. Pois o passo natural de toda pesquisa é ir do mais ou do menos mal conhecido ao mais obscuro. [...] sem dúvida, menos

excepcionalmente do que pensamos, às vezes é preciso continuar até o presente para atingir a luz. [...] Aqui como alhures, é uma mudança que o historiador quer captar. Mas, no filme que ele considera só a última película está intacta. Para reconstituir os traços quebrados dos outros, forçoso foi, primeiro, desenrolar a bobina em sentido inverso ao das tomadas.⁴⁸

Embora a metáfora cinematográfica não tenha sido explorada até seus próprios paradoxos de reconstrução temporal – Marc Bloch, imaginando um filme sem montagem, simplesmente uma porção de *rushes* –, a ideia que emerge já traz a marca, paradoxal, de um anacronismo: o conhecimento histórico seria um processo às *avessas da ordem cronológica*, uma “volta no tempo”, isto é, estritamente um *anacronismo*. O anacronismo como “definição *a contrario* da história”⁴⁹ também fornece a definição heurística da história como anamnese cronológica, remontagem do tempo *a contrario* da ordem dos acontecimentos. “César morto com uma coronhada de *browning*”: a história é aqui *falsificada*, porque fizemos “remontar” uma arma de fogo contemporânea até a Antiguidade romana. Mas a história pode também se construir, até mesmo se *verificar*, fazendo “remontar” até a Antiguidade romana uma análise da conjuração política cujos exemplos – ou sobrevivências – encontram-se na época contemporânea.

Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo. Qual atitude tomar diante desse paradoxo? Permanecer calado, se deixar levar por alguns anacronismos mascarados, mas sem deixar de clamar que apenas o inimigo teórico se tornou culpado disso? É o que acontece com frequência. Na outra ponta do espectro, alguns provocadores reivindicarão

o anacronismo em nome de uma “história lúdica” ou “experimental”, que tomaria a liberdade de deslocar alguns anos do calendário, ou, ainda, imaginar uma história da Europa depois da derrota dos Aliados...⁵⁰ Podemos também considerar o anacronismo como um objeto de história, pesquisar os momentos de emergência do verdadeiro tabu do qual ele se tornou o objeto.⁵¹

Na linha direta das “precauções” e das “prescrições” desejadas por Lucien Febvre, procuraremos distinguir no anacronismo – verdadeiro *pharmakon* da história – o que é bom e o que é ruim: o anacronismo-veneno contra o qual se proteger e o anacronismo-remédio a prescrever, mediante algumas precauções de uso e algumas limitações de dosagem.⁵² Seguindo essa ordem de ideias, às vezes se distinguiu o *anacronismo* como erro metodológico na história e a *anacronia* como errância ontológica no tempo: uma deveria ser proscrita, a outra seria inevitável enquanto “anacronismo do ser” ou – no domínio que nos interessa mais particularmente – temporalidade ontológica da obra de arte.⁵³

Contudo, não se descarta o “anacronismo” do discurso rejeitando toda a “anacronia” para o lado do real. Jacques Rancière tem razão em afirmar que “há modos de conexão [na história como processo] que podemos chamar positivamente *anacronias*: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo às avessas, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’...”. Ele tem razão em concluir que “a multiplicidade das linhas de temporalidades, os próprios sentidos de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo é a condição do agir histórico”.⁵⁴ Isso basta para renunciarmos a interrogar, no próprio agir histórico, o *anacronismo* – essa noção mais vulgar, menos filosófica, menos carregada de mistérios ontológicos? Não é o anacronismo o único modo possível de dar conta, no saber histórico, das anacronias da história real?

SÓ HÁ HISTÓRIA ANACRÔNICA: A MONTAGEM

Mas como assumir esse paradoxo? Abordando-o como um risco necessário à própria atividade do historiador, isto é, à própria descoberta e à constituição dos objetos de seu saber. “Nunca se dirá o bastante a que ponto o medo do anacronismo é bloqueador”, escreve Nicole Loraux em seu “Elogio do anacronismo” que conduz a seguinte exortação: “[...] importa menos ter a própria consciência de si que ter a *audácia de ser historiador*, o que significa talvez assumir o risco do anacronismo (ou, ao menos, uma certa dose de anacronismo), sob a condição de que seja com conhecimento de causa e escolhendo as modalidades da operação.”⁵⁵ Eis então proposta “uma suspensão do tabu historiador do anacronismo” e, por consequência, uma porta aberta à sua “prática controlada”.⁵⁶ Audácia coerente. Mas audácia difícil de legislar – o fazer história seria então uma questão de tato? – porque o anacronismo, como toda substância forte, como todo *pharmakon*, modifica completamente a face das coisas segundo o valor de uso que queremos lhe dar. Ele pode evidenciar uma nova objetividade histórica; pode também nos fazer cair num delírio de interpretações subjetivas. É que ele revela imediatamente nossa manipulação, nosso tato do tempo.

A extrema dificuldade em que se encontra o historiador para definir, no uso de seus modelos de tempo, as “precauções”, as “prescrições” ou os “controles” a adotar, não é apenas uma dificuldade de ordem metodológica. Ou, antes, a dificuldade metodológica parece não ter condições, nesse caso, de se resolver no interior dela mesma, por exemplo, sob a forma de um regime de coisas a fazer ou não fazer, para conservar o bom anacronismo e rejeitar o mau. “É a própria ideia do anacronismo como erro a respeito do tempo que deve ser desconstruída”, escreve Jacques Rancière: uma maneira de dizer que o problema é, antes de tudo, de ordem filosófica. Fato que o historiador positivista terá alguma dificuldade em admitir.⁵⁷

Aliás, não é sem um certo modo filosófico de colocar as questões que o próprio Marc Bloch refletiu sobre o estatuto de sua prática histórica. Para ele, só há história quando fundada sobre uma dúvida metódica – é preciso continuar, diz ele, “perseguiendo a mentira e o erro” – e elaborar, tão racionalmente quanto possível, um “método crítico”.⁵⁸ É ainda como filósofo que ele fará, ao jargão do historiador, a crítica de se constituir em “ídolos”: todos conhecem seu questionamento salutar do “ídolo das origens”.⁵⁹ Mas a nota vale igualmente para aquele que poderíamos denominar, por inferência, o “ídolo do presente”, que Bloch desqualifica com a ajuda de uma citação de Goethe: “Não há presente, só um devir.”⁶⁰ Pior ainda: é o próprio passado, enquanto objeto principal da ciência histórica, que deve sofrer o fogo da dúvida metódica:

Dissemos às vezes: “A história é a ciência do passado.” É uma forma errada de falar. Porque, primeiro, a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser o objeto de ciência é absurda. De fenômenos que não têm outro caráter comum além de terem sido contemporâneos, como, sem decantação prévia, faríamos deles a matéria de um conhecimento racional?⁶¹

Esse aspecto fundamental da exigência teórica em Marc Bloch parece-me ter sido pouco comentado. Admitimos facilmente que o objeto histórico seja o fruto de uma construção racional.⁶² Admitimos que o presente do historiador tenha sua parte nessa construção do objeto passado.⁶³ Mas admitimos menos facilmente que o próprio passado perca sua estabilidade de parâmetro temporal e, sobretudo, de “elemento natural”, onde se movem as ciências históricas. Bloch, em realidade, indicava duas orientações de pensamento: não é preciso dizer que “a história é a ciência do passado”, primeiramente porque *não é exatamente o passado* que constitui o objeto das disciplinas históricas; em seguida, porque *não é exatamente*

uma ciência que o historiador pratica. O primeiro ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *memória*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “histórica” – do tempo. O segundo ponto nos ajuda a compreender algo que diz respeito a uma *poética*, a um agenciamento impuro, a uma *montagem* – não “científica” – do saber.

A história não é exatamente a ciência do passado, porque o “passado exato” não existe. O passado só existe através dessa “decantação” de que nos fala Marc Bloch – decantação paradoxal, já que consiste em retirar do tempo passado sua própria pureza, seu caráter físico absoluto (astronômico, geológico, geográfico) ou de abstração metafísica. O passado que faz a história é o passado humano. Bloch hesita em dizer “o homem”, ele prefere dizer “os homens”, tanto que ele pensa a história como fundamentalmente dedicada ao diverso.⁶⁴ Todo passado, desde então, deve implicar uma antropologia do tempo. Toda história será a história dos homens – este objeto diverso, mas também essa longa duração da interrogação histórica.

Porque diverso, tal objeto nos proíbe o anacronismo trivial (assim, para compreender o que a *figura* quer dizer em Fra Angelico, é preciso nos desprender de nosso uso espontâneo da palavra “figura”). Pois, sobrevivendo durante muito tempo, esse objeto é somente um agenciamento de anacronismos sutis; fibras de tempo entrelaçadas, campo arqueológico a decifrar (é então necessário escavar em nosso uso da palavra “figura” para encontrar os indícios, as fibras que levam à *figura* medieval). Os homens são diversos, os homens se modificam – mas os homens duram no tempo se reproduzindo, logo, se assemelhando uns aos outros. Nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes: aqui se faz ouvir, no elemento do inquietante estranhamento, a harmonia das sobrevivências, este “trans-histórico” do qual o historiador necessita, embora saiba que dele deveria desconfiar.⁶⁵

Aqui estamos “precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável”, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas”.⁶⁶ Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica.⁶⁷

O que dizer senão que a história *não é exatamente uma ciência*? A formulação de Marc Bloch parece, nesse ponto, se voltar contra a de Lucien Febvre. A acusação de anacronismo, neste, foi, aliás, desmontada por Jacques Rancière como se desmonta um sofisma; dizer que “isto não pode existir nessa data”, dizer que “a época não permite”, é postular erroneamente – no próprio exemplo da descrença no século 16 – que “a forma do tempo é idêntica à forma da crença”, é afirmar erroneamente que “pertencemos ao nosso tempo sob o modo da adesão indefectível”.⁶⁸ Rancière mostra, além disso, que, em Lucien Febvre, o anacronismo é tido por um “pecado” aos olhos da ordem causal e de um conceito abstrato do tempo que funciona, no historiador, como um substituto de eternidade: uma abstração metafísica. “O anacronismo emblematiza um conceito e um uso do tempo em que este absorveu, sem vestígio, as propriedades de seu contrário, a eternidade.”⁶⁹

O anacronismo seria menos um erro científico do que uma *falta cometida em face da conveniência dos tempos*. Do mesmo

modo que a história da arte como “ciência” é incapaz de camuflar até o fim seu enraizamento literário, retórico, até mesmo cortesão,⁷⁰ a história como “ciência” é incapaz de recusar até o fim a ambivalência de seu próprio nome, que supõe a trama das ficções (contar histórias), tanto quanto o saber dos acontecimentos reais (fazer história). Muitos insistiram neste ponto: a história constrói intrigas, a história é uma forma poética, até mesmo uma retórica do tempo explorado.⁷¹ Barthes já notava a importância considerável dos *shifters* – embreadores linguísticos, ditos de “escuta” ou de “organização” –, no discurso do historiador para logo constatar sua função *des-cronologizante*, seu modo de desconstruir a narrativa em zigue-zague, em mudanças de *tempi*, em complexidades não lineares, em fricções de tempos heterogêneos...⁷²

Uma vez mais, o anacronismo revela desempenhar bem, na colocação desse problema, um papel absolutamente crucial. De um lado, ele aparece como a própria marca da ficção, que autoriza todas as discordâncias possíveis na ordem temporal: a esse título, ele será combatido como o contrário da história, como o *fechamento da história*.⁷³ Mas, de outro, pode legitimamente aparecer como *abertura da história*, uma complexificação salutar de seus modelos de tempo: os tipos de *montagens anacrônicas* introduzidas por Marcel Proust ou por James Joyce terão talvez enriquecido – sem que tenham se dado conta – a história desse “elemento de onitemporalidade” de que falou Erich Auerbach⁷⁴ e que supõe uma fenomenologia não trivial do tempo humano, uma fenomenologia atenta principalmente aos processos, individuais e coletivos, da memória.

Diante dessa fenomenologia, a história demonstra a insuficiência de sua vocação – vocação necessária, ninguém jamais o negará – para restabelecer cronologias. É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na *contradança* das cronologias e dos anacronismos.

SÓ HÁ HISTÓRIA DE ANACRONISMOS: O SINTOMA

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que só há história de anacronismos. Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico.

Um objeto dialético, portanto. Uma coisa de duas faces, um batimento rítmico. Como nomear esse objeto, se a palavra “anacronismo” só qualifica eventualmente uma vertente de sua oscilação? Arrisquemos um passo a mais – arrisquemos uma palavra para tentar dar corpo à hipótese: só há história de *sintomas*. O presente trabalho constitui, talvez, apenas uma exploração dessa hipótese, através de alguns exemplos escolhidos no campo – tão vasto – das imagens visuais. Será preciso, então, interrogar ainda o sentido, o que a palavra “sintoma” implica.⁷⁵ Palavra difícil de apreender: ela não designa uma coisa isolada, nem mesmo um processo que poderíamos reduzir a um ou dois vetores ou a um número preciso de componentes. É uma complexidade de segundo grau. É outra coisa além do conceito semiológico ou clínico, mesmo que comprometa uma certa compreensão da emergência (fenomenal) do sentido, e mesmo que comprometa uma certa compreensão da pregnância

(estrutural) da disfuncionalidade. Essa noção denota no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, que nos permite compreender seu interesse para nosso campo de interrogações sobre as imagens e o tempo.

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-síntoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *síntoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o síntoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*.

Em que essa hipótese prolonga as lições da escola dos *Annales* e da dita “nova história” – além disso, em que ponto ela abre ali uma fissura? Uma vez mais, a questão do anacronismo se revela crucial em um debate do qual ela parece desenhar cada linha de fratura. No plano da linha melódica, se posso assim dizer – no plano da continuidade histórica –, afirma-se frequentemente o caráter *crítico* de uma história que “coloca problemas” e, num mesmo lance, rompe a linearidade da narrativa histórica.⁷⁶ Michel Foucault descreveu, em sua *Arqueologia do saber*, as “emergências distintas”, deslocadas, limiares heterogêneos em função de que a história de um mesmo objeto podia apresentar uma “cronologia [que não é] nem regular, nem homogênea”.⁷⁷ Por que, desde então, rejeitar o anacronismo, se este só exprime os aspectos *críticos* do próprio desenvolvimento temporal?

No plano da medida – decupagem das durações –, afirmou-se amplamente, em todas as ciências humanas, o caráter complexo e diferenciado das ordens de grandeza temporal, desde longas durações até referências micro-históricas, desde as estruturas globais até singularidades locais. Os sociólogos e os antropólogos admitiram uma “multiplicidade de tempos sociais”.⁷⁸ Fernand Braudel reconheceu que “não existe história unilateral” e afirmou, consequentemente, a sobredeterminação dos fatores históricos.⁷⁹ Reinhart Koselleck viu “em cada presente as dimensões temporais do passado e do futuro postas em relação”.⁸⁰ Paul Veyne criticou o fantasma eucrônico e defendeu um “inventário das diferenças” capaz de “explicitar a originalidade do desconhecido”, com o risco de embaralhar as cartas da “narrativa contínua”, mas também da sucessão dos períodos.⁸¹ Logo, em nome da periodização – esse “instrumento principal de inteligibilidade das mudanças significativas”⁸² –, por que rejeitar o anacronismo, quando este só exprime, apesar de tudo, o aspecto altamente *complexo* e sintomal dessas mesmas mudanças?

No plano do *tempo*, enfim – no plano das lentidões ou das velocidades rítmicas –, não vemos o que ainda justificaria o tabu do anacronismo numa disciplina que reconheceu, definitivamente, a coexistência das *durações heterogêneas*. Fernand Braudel podia escrever, em 1958, que “entre os tempos diferentes da história, a longa duração se apresenta como um personagem atravancador, complicado, com frequência inédito”.⁸³ Sabemos que a situação mudou bastante, visto que a “longa duração” se tornou um paradigma privilegiado, senão dominante, da pesquisa histórica.⁸⁴ Mas, no mesmo movimento, um temor espontâneo diante do heterogêneo – o anacronismo aparecendo como o heterogêneo ou o *disparate do tempo*, percebido, a esse título, como um fermento de irracionalidade – engendrou algo como uma reação de defesa, uma resistência interna à hipótese fundadora.

De um lado, reduziu-se a *polirritmia* histórica a uma recensão, cuja pobreza faria sorrir qualquer músico: “tempo

rápido” da história factual; tempo das “realidades que mudam lentamente”; “história quase imóvel” da longa duração.⁸⁵ De outro, conjurou-se a sensação de esmigalhamento temporal – como fazer história se o tempo se dissemina? –, conduzindo a longa duração para o lado de uma “história imóvel” onde dominam “sistemas” maciços de “regulações” perpétuas.⁸⁶ Enfim, e sobretudo, privilegiou-se uma abordagem separada desses diferentes ritmos, quando o verdadeiro problema consistia em pensar sua formação compósita – isto é, seu anacronismo. Não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que *em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros.

Fazer do anacronismo um paradigma central da interrogação histórica? É, como escreve Nicole Loraux, “se agarrar a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos arrebatamentos como às ilhotas de imobilidade”.⁸⁷ Mas o que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos *tempi* sempre imprevisíveis de suas manifestações – o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises –, eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador.

Não é por acaso que todo o “Elogio do anacronismo”, de Nicole Loraux, acabou por recolocar a questão, ainda atual, de saber o que fazer de Nietzsche e de Freud, quando se é historiador e, em particular, historiador da Grécia antiga.⁸⁸ Nietzsche e Freud não hesitaram, é notório, em fazer um uso deliberadamente anacrônico da mitologia e da tragédia gregas. Mas lhes censurar esse anacronismo como um erro principal – “o erro histórico”

maior, o “pecado, entre todos, irremissível” – é simplesmente recusar a ouvir a lição que esse anacronismo trazia para o próprio terreno da reflexão sobre o tempo, logo, da história. Os anacronismos de Nietzsche comportam uma certa ideia da *repetição na cultura*, implicando uma certa crítica dos modelos historicistas do século 19. Os anacronismos de Freud comportam uma certa ideia da *repetição na psyché* – pulsão de morte, recalque, retorno do recalcado, *a posteriori* etc. – implicando certa teoria da memória.

Antes mesmo de examinar o impacto e a fecundidade desses modelos de tempo em certos domínios precisos da história das imagens – como tentaremos fazê-lo, a propósito do conceito de *sobrevivência* segundo Aby Warburg⁸⁹ –, podemos constatar a que ponto o historiador, ainda hoje, evita a questão como se fugisse de um mal-estar fundamental. Sinal mais geral de uma relação bastante complexa da história com a filosofia e, mais ainda, com a psicanálise. Mesmo Jacques Le Goff – um dos mais fecundos, um dos mais abertos entre nossos historiadores – recusa a Nietzsche um lugar, por menos importante que seja em sua bibliografia metodológica; além disso, ele reivindica de bom grado tanto o célebre aforismo de Fustel de Coulanges (“há uma filosofia e há uma história, mas não há filosofia da história”) como o julgamento, mais uma vez redibatório, de Lucien Febvre: “Filosofar – o que, na boca do historiador, significa... o crime capital.”⁹⁰

As coisas parecem ainda mais retorcidas no que se refere ao domínio da *psyché*, onipresente, logo, impossível de conter como “território”. Em 1938, Lucien Febvre se dizia por antecipação “resignado” com o “caráter decepcionante” das relações entre a história e a psicologia.⁹¹ Por que isso? Precisamente porque a *psyché* é uma fonte constante de anacronismos: “[...] nem a psicologia de nossos psicólogos contemporâneos tem viabilidade no passado, nem a psicologia de nossos ancestrais tem aplicação global possível aos homens de hoje.”⁹² Para apoiar essa afirmação, Lucien Febvre citava o exemplo das antigas “artes de morrer”, cuja “espécie de crueldade psicológica – a nosso ver, pelo

menos – nos transporta, de repente, singularmente, para longe de nós mesmos e de nossa mentalidade”.⁹³ Como se o homem de 1938 tivesse acabado com toda “crueldade psicológica”... Como se a crueldade não estivesse na *psyché* e na prática dos homens, em sua história de longa duração, em suas sobrevivências e seus eternos retornos...

Mas o objeto psíquico não pode, sem consequência maior, ser revogado do campo da história. Lucien Febvre descobria, em 1941, a “história da sensibilidade”: “[...] assunto novo. Eu não conheço nenhum livro em que isso seja tratado.”⁹⁴ Ele não ignorava, no entanto, Huizinga. Mas ignorava ou fingia ignorar Warburg, Lamprecht, Burckhardt e toda a *Kulturgeschichte* alemã.⁹⁵ Ele alertou pela enésima vez do perigo que espreitava: o anacronismo. Referia-se a Charles Blondel e a sua *Introdução à psicologia coletiva* para exprimir o subjetivismo – outra *bête noire* do historiador –, onde, por definição, evolui a “vida afetiva”.⁹⁶ Ele não deixava de pôr as balizas para uma “história das mentalidades” e para uma “psicologia histórica” que, na França, se desenvolveram nas quatro ou cinco décadas seguintes. Em 1961, por exemplo, Robert Mandrou reivindicou uma “psicologia histórica”, que reconhecia seus fundamentos teóricos em Lucien Febvre, de um lado, Henri Wallon e Jean Piaget, de outro – noção de “ferramenta mental” ao final.⁹⁷

No mesmo ano, Georges Duby propunha uma síntese metodológica sobre a “história das mentalidades” que retomava, uma a uma, todas as “precauções” já antecipadas por Lucien Febvre: a psicologia, ainda que necessária, expõe o historiador à “ingenuidade” e ao anacronismo, perigos contra os quais a noção mais objetiva de ferramenta mental deveria nos precaver. É ainda Charles Blondel, Henri Wallon, Émile Durkheim – sua noção de “consciência coletiva” revisitada como “mentalidade” – e até mesmo a psicologia social anglo-saxônica que terão fornecido a George Duby suas referências fundamentais para definir o que, em história, a palavra *psyché* pode querer dizer.⁹⁸ Paralelamente,

Jean-Pierre Vernant reivindicava uma “psicologia histórica” da qual Ignace Meyerson fora promovido pai fundador.⁹⁹

A exceção notória que constitui a obra de Michel de Certeau¹⁰⁰ não atenuaria essa impressão global: a escola histórica francesa seguiu, lógica e erroneamente, as lições da escola psicológica francesa. Adotou, portanto, sem discussão precisa dos próprios conceitos, uma posição de rejeição tácita, até mesmo de ressentimento irracional com respeito a essa nova “ciência humana” que era a psicanálise. Os silêncios sobre Freud da parte de Jean-Pierre Vernant, de que se espanta Nicole Loraux, são, primeiro, os de Ignace Meyerson que quis, em seus próprios trabalhos de “psicologia das obras” e mesmo de “psicologia do sonho”, ignorar – logo recusar, até mesmo refutar – a psicanálise freudiana.¹⁰¹ Jacques Le Goff, por sua vez, por mais que tenha incluído a psicanálise entre as “evoluções interessantes, mas com resultados ainda limitados” da dita “nova história”,¹⁰² ainda considera os psicanalistas apenas teóricos dominados pela “tentação de tratar a memória como uma coisa, [que] forçam a busca do intemporal e procuram evacuar o passado”.¹⁰³ A redução da psicanálise a um “vasto movimento anti-histórico” foi o que, afinal, deu uma visão completamente enviesada da obra freudiana pelas referências a Pierre Janet, a Fraisse ou a Jean Piaget.¹⁰⁴

O que falta à “psicologia histórica” é simplesmente uma teoria do psíquico.¹⁰⁵ O que empobrece a “história das mentalidades” é, portanto, o fato de que simplesmente suas noções operatórias – a “ferramenta mental” em particular – mostram uma psicologia ultrapassada, positivista, e, primeiramente, uma psicologia sem o conceito do inconsciente. Alguns historiadores parecem ter ressentido o impasse para o qual os conduzia essa preguiça – ou esse temor – teórica para com o “psíquico”, o “cultural”, numa palavra, para com tudo o que na história resiste à objetivação positiva. Roger Chartier, entre outros, questionou as lacunas de uma história social preocupada com “globalidades” ou com simples “recortes”, “definições territoriais” incapazes de fazer justiça à *porosidade* – a expressão é minha – do campo

cultural: ele propôs, então, uma “história cultural do social” em substituição à “história social da cultura” (permuta já iniciada há um século por Aby Warburg, como viríamos a constatar). E propôs a *representação* à guisa de conceito operatório – um recurso, diz ele, à “crise geral das ciências sociais”: a representação compreendida amplamente como “ferramenta nocional que os contemporâneos utilizavam” e como dispositivo mais estrutural ainda, do tipo daqueles que Louis Marin pôde fazer emergir em suas análises do signo clássico e da iconografia do poder no século 17.¹⁰⁶

Proposição justa a seu ver, mas justa pela metade. Por um lado, ele toma nota da posição crucial das *imagens*, mentais ou reificadas, para toda a psicologia histórica, até mesmo para toda a antropologia histórica: fecundidade da qual testemunham os trabalhos atuais dos discípulos de Jean-Pierre Vernant e Jacques Le Goff.¹⁰⁷ Por outro, recusa tomar nota de que a problemática da imagem – eu entendo a imagem como conceito operatório e não como simples suporte de iconografia – supõe duas inflexões, e até duas inversões críticas principais: não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento da *psyché* que implique o sintoma e o inconsciente, isto é, uma *crítica da representação*.¹⁰⁸ Do mesmo modo, não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do *tempo* que implique a diferença e a repetição,¹⁰⁹ o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico. Críticas que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica.

CONSTELAÇÃO DO ANACRONISMO: A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DO NOSSO TEMPO

Programa ambicioso e – nestes tempos de positivismo reinante – paradoxal? Talvez. A intuição deste trabalho sustenta, entretanto, que tal programa tenha sido pensado há muito tempo

e, até certo ponto, realizado. Mas não foi reconhecido, não foi lido como tal. Retomarei, então, por conta de uma história das imagens – história da arte no sentido tradicional, história das “representações” no sentido em que querem entendê-la certos historiadores –, a fórmula empregada por Michel Foucault a propósito da história em geral: sua mutação epistemológica não está ainda acabada hoje... embora ela não date de ontem.

Nesse caso, de quando ela data? De onde nos vem essa mutação epistemológica a qual a história da arte deve retomar com tanta urgência, da mesma forma que a psicanálise, no tempo de Lacan, redefiniu sua própria mutação epistemológica a partir de uma releitura, de um “retorno a Freud”?¹¹⁰ Ela nos vem de uma parcela de historiadores alemães contemporâneos de Freud: historiadores não acadêmicos – mais ou menos francamente rejeitados pelo ensino universitário – comprometidos com a constituição prática de seus objetos de estudo tanto quanto com a reflexão filosófica sobre a *épistémè* de sua disciplina. Eles compartilham duas ordens de pontos comuns essenciais a nosso propósito: colocaram a *imagem* no centro de sua prática histórica e de sua teoria da historicidade; por isso, deduziram uma concepção do *tempo* animada pela noção operatória de anacronismo.

Entre essa parcela – ou, melhor dizendo, essa *constelação* de pensadores mortos há muito tempo, mas cujos estilo e conceitos desenham bem alguma coisa de reconhecível, uma figura certamente complexa, mas que nos ajuda a nos orientar – escolhi questionar três autores: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. O primeiro é célebre na história da arte (antes, aliás, pelo instituto que tem seu nome, do que por sua própria obra), mas singularmente ignorado, na França pelo menos, por historiadores e filósofos. Tentarei, não obstante, descrever como ele fundou uma antropologia histórica das imagens ancorando-me em um de seus conceitos fundamentais, a “sobrevivência” (*Nachleben*) que tenta fazer justiça à complexa temporalidade

das imagens: longas durações e “fissuras de tempo”, latências e sintomas, memórias fugidas e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos.¹¹¹

O segundo é célebre entre os filósofos, mas singularmente ignorado por historiadores e historiadores da arte. Tentarei, entretanto, descrever como ele fundou uma certa história das imagens através de sua prática “epistemo-crítica” da “montagem” (*Montage*), que induz a um novo estilo de saber – logo, a novos conteúdos de saber – no âmbito de uma concepção original e, por assim dizer, subversiva do tempo histórico.

O terceiro é desconhecido em todos os domínios (com exceção, talvez, de alguns antropólogos da arte africana e alguns historiadores das vanguardas interessados no cubismo, em Georges Bataille e na revista *Documents*), mesmo tendo literalmente inventado, a partir de 1915, novos objetos, novos problemas, novos domínios históricos e teóricos. É verdade que seus caminhos foram abertos por meio de um extraordinário risco anacrônico, cujo movimento heurístico tentarei tanto quanto possível restituir.

Esses três autores fazem época, mas não desenham um movimento constituído. Embora as relações sejam múltiplas entre seus pensamentos, eles são como três estrelas solitárias no meio dessa constelação estranha, cuja história, pelo que sei, nunca foi feita de modo extensivo. Seu caráter relativamente esparsos, embora reconhecível, torna, por certo, as coisas difíceis: ela não desenha um campo disciplinar, mas traça como um rizoma de todos os intervalos onde deveriam comunicar entre si as disciplinas que colocam juntas problemas do tempo e problemas da imagem.

Do lado do *tempo*, a constelação da qual falo foi contemporânea – às vezes devedora, frequentemente crítica – das grandes obras filosóficas que floresceram no final dos anos de 1920: em particular *Leçons pour une phénoménologie de la conscience*

intime du temps, de Husserl, e *Ser e tempo*, de Heidegger.¹¹² Nessa mesma época, Warburg compunha seu atlas *Mnemosyne*, e Benjamin abria a estância do *Passagens*. Mas seria preciso ampliar, falar das reflexões sobre a história induzidas por Georg Simmel ou por Ernst Cassirer – assim como por estas outras “estrelas” da constelação que foram Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem ou, mais tarde, Hannah Arendt.¹¹³

Do lado da *imagem*, a constelação que forma esses pensadores é inseparável dos abalos estéticos comprometidos nas três primeiras décadas do século 20. Impossível compreender a história da cultura, tal como Benjamin a praticava sem aí implicar – de um modo que será necessário interrogar sobre seus efeitos *anacrônicos* de conhecimento – a atualidade de Proust, Kafka e Brecht; mas também do surrealismo e do cinema. Impossível compreender os combates críticos de Carl Einstein sobre o próprio terreno da história sem a atualidade de James Joyce e do cubismo, de Musil, de Karl Kraus ou do cinema de Jean Renoir. Antes deles, Warburg tinha fornecido os meios de compreender as sedimentações históricas e antropológicas de tal implicação na arte viva. Longe de “estetizar” seu método histórico, todos esses pensadores fizeram, às avessas – a contrapelo da história da arte tradicional –, da imagem uma questão vital, viva e altamente complexa: um verdadeiro centro nevrágico, a dobra dialética por excelência da “vida histórica” em geral. Historiadores atípicos, tais como Kracauer, Giedion ou Max Raphael estariam, entre outros que esqueço, sem dúvida, para serem redescobertos nessa constelação anacrônica que nos parece hoje tão longínqua.¹¹⁴

Mas, por que nos parece tão longínqua? Walter Benjamin, provavelmente, respondeu por todos escrevendo em suas teses *Sobre o conceito de história*, em 1940: “Nossa geração pagou pelo saber, já que a única imagem que ela vai deixar é a de uma geração vencida. Este será seu legado a todos que

virão.”¹¹⁵ Seria também justo dizer que toda essa geração de judeus alemães *pagou caro pelo saber* – ela terá, literalmente, pago em sua carne por se sentir livre no gaio saber histórico. Dos três autores que releremos, dois se suicidaram em 1940, com a aproximação de uma sentença da História que os perseguia desde alguns longos anos de exílio. Uns vinte anos mais cedo, o terceiro – Aby Warburg – tinha se perdido na loucura como numa fissura aberta pela primeira grande catástrofe mundial. Os pensadores “anacrônicos” dos quais falo praticaram, talvez, a história “como amadores”, se o entendermos como a invenção de novas vias heurísticas e *não ter cátedra [chaire]* na universidade. Mas a história neles *se fez carne [chair]*, o que é bem outra coisa.

Michel Löwy, evocando, além de Ernst Bloch e Walter Benjamin, personalidades tais como Gustav Landauer, Georg Lukács, Erich Fromm e alguns outros, completa nossa ideia dessa constelação que insiste sobre a “revolução permanente”, conduzida pelos espíritos que sintetizaram, segundo ele, romantismo alemão e messianismo judaico – e de onde terá surgido, escreve ele, “uma nova concepção da história, uma nova percepção da temporalidade, em ruptura com o evolucionismo e a filosofia do progresso”. Löwy acrescenta que essa geração de “profetas desarmados” parece “estranhamente anacrônica” hoje, formando, entretanto – ou por isso mesmo –, “a mais atual [de pensamentos] e a mais carregada de explosividade utópica”.¹¹⁶ Ora, o que ele diz sobre o plano da teoria política e da filosofia da história vale exatamente, parece-me, para o da história da arte.

Quando entramos hoje, em Hamburgo, na casa-biblioteca de Aby Warburg, vazia de todos os seus livros – os sessenta mil volumes foram deslocados precipitadamente, numa noite de 1933, sob a ameaça nazista –, ficamos tocados por um pequeno cômodo cheio de dossiês, de velhos papéis: eles reúnem os destinos de todos os historiadores da arte alemães, judeus em sua maioria, que tiveram de emigrar nos anos de 1930.¹¹⁷ Este *Archiv zur kunstgeschichtlichen Wissenschaftsemigration*

testemunha a grande fratura que a história da arte, atualmente – tão “científica” e tão segura de si –, crê equivocadamente reconstituir.

A fratura da qual falo nos despossuiu nada menos do que de nossos próprios momentos fundadores. A “mutação epistemológica” da história da arte teve lugar na Alemanha e em Viena, nas primeiras décadas do século 20: com Warburg e Wolfflin, com Alois Riegl, Max Dvorak, Julius von Schlosser e alguns outros, até Panofsky.¹¹⁸ Momento de uma extraordinária fecundidade, porque os pressupostos gerais da *estética* clássica foram colocados à prova por uma *filologia* rigorosa, e porque essa filologia inversamente se via questionada e reorientada de maneira incansável por uma *crítica* capaz de colocar os problemas em termos filosóficos precisos. Poderíamos resumir a situação que prevaleceu dizendo que a Segunda Guerra Mundial quebrou esse movimento, mas também que o pós-guerra enterrou sua memória.

Como se o momento fecundo do qual falo tivesse morrido duas vezes: primeiro, destruído por seus inimigos, depois denegado – seus traços deixados ao abandono – por seus próprios herdeiros. Em sua grande maioria, os discípulos de Warburg emigraram para o mundo universitário anglo-saxão. Esse mundo estava pronto para acolhê-los, mas não estava pronto para, intelectualmente, recolher todo esse fundo germânico de pensamento, com suas referências próprias, suas formas de estilo e de pensamento, com suas palavras intraduzíveis... Os discípulos de Warburg trocaram de língua, portanto, de vocabulário. Eles guardaram os instrumentos filológicos e deixaram de lado os instrumentos críticos: os aforismos de Fiedler, o *haptisch* de Alois Riegl, o conceito de *Einfühlung*, as noções diretamente derivadas da psicanálise freudiana, da dialética ou da fenomenologia, tudo isso deu lugar a um vocabulário deliberadamente mais pragmático, como dizemos, mais “positivo” e – acreditou-se – mais “científico”. *Renunciando a sua língua*, os historiadores

da arte da Europa mortificada acabaram por *renunciar a seu pensamento* teórico. Em um sentido, comprehende-se muito bem – comprehende-se, por exemplo, que, após 1933, Panofsky nunca mais citou Heidegger; comprehende-se mesmo que ele tenha exprimido uma franca rejeição a esse vocabulário, não somente “envelhecido”, mas ainda “contaminado” por seu próprio destino.¹¹⁹ Em outro sentido, é a própria “geração vencida” que estava vencida uma segunda vez.

Na França, o problema se colocou de outra maneira, certamente, mas os resultados foram os mesmos: uma rejeição da história da arte germânica a partir de uma situação explosiva¹²⁰ – mas que acabou por rejeitar com ela esse estilo de pensamento, esse conjunto de exigências conceituais em que a história da arte foi constituída, apenas uma vez, como a vanguarda do pensamento. Relevar os textos dessa “constelação anacrônica”, atualmente, não é fácil. Eu mesmo faço parte de uma geração cujos pais queriam ouvir todas as músicas do mundo, salvo as de língua alemã. Assim, minha entrada nesses textos – além de sua dificuldade intrínseca – traz a marca de uma verdadeira *inquietante estranheza da língua*: sentir um *chez soi* numa língua estrangeira, de que nos aproximamos quase tateando, que enfatizamos talvez um pouco, que faz um pouco de medo, quando pensamos em sua história ao mesmo tempo prestigiosa e tão trágica.

Releitura, no entanto, necessária. Ela corresponde, por fim, a um triplo juramento, a um triplo desafio: arqueológico, anacrônico e prospectivo. *Arqueológico*, para escavar através das espessuras do esquecimento que a disciplina não cessou de acumular sobre suas próprias fundações. *Anacrônico*, para remontar, a partir do mal-estar atual, até aqueles de quem nossos “pais” diretos não mais se sintam filhos. *Prospectivo*, para reinventar, se possível, um valor de uso para conceitos marcados pela história – a “origem”, segundo Benjamin, a “sobrevivência”, segundo Warburg, a “modernidade”, segundo Carl Einstein – mas que

podem se revestir hoje de alguma atualidade em nossos debates sobre as imagens e sobre o tempo. A aposta é que eles possam intervir tanto em um debate sobre o valor da palavra *imago*, segundo Plínio, o Velho, quanto em um debate sobre o valor do *now* artístico, segundo Barnett Newman.

(1992, 1999)

NOTAS

¹ *Pan de peinture*, no original. Do latim *pannus* (pedaço de tecido), *pan* refere-se, entre outras acepções, a uma parte, de pequenas ou grandes proporções, de uma parede. No contexto, trata-se de uma parte da pintura do afresco, traduzida aqui por “pano”. De acordo com o *Dicionário de termos artísticos*, de Luiz Fernando Marcondes (Rio de Janeiro, Editora Pinakothek, 1998, p. 219), “pano” é a denominação da extensão de um muro ou parede entre duas arestas, contrafortes etc. A expressão “petit pan de mur jaune”, citada mais adiante pelo autor, tornou-se célebre na obra de Proust. [N. T.]

² Cf. G. Didi-Huberman, *La dissemblance des figures selon Fra Angelico*, *Mélanges de l'École Française de Rome*, *Moyen Âge-Temps Modernes*, XCVIII, n. 2, p. 709-802, 1986.

³ *Idem*, *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (reed. 1995, Col. Champs).

⁴ Na monografia, que era referência à época em que este trabalho foi realizado, a *Sacra conversação* [*Sainte conversation*], de Fra Angelico, era interpretada, fotografada e mensurada apenas na metade de sua superfície real, como se, simplesmente, o registro tão surpreendente dos “panos” multicoloridos não existisse. Cf. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, Phaidon, 1952, p. 206, (2. ed. rev., 1974).

⁵ Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbette e B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

⁶ Cf. C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità e da altri luoghi [...] per rappresentare le virtù, viti, affetti, e passioni humane* (1593), Padoue, Tozzi, 1611 (2. ed. il.), reed. New York/Londres, Garland, 1976.

⁷ E. Panofsky, *L'histoire de l'art est une discipline humaniste* (1940), trad. B. e M. Teyssèdre, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les “arts visuels”*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.

⁸ Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

- ⁹ M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance (1972), trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 224-231. O texto de Landino é este: “Fra Angelico era alegre, devoto, muito elegante e dotado de grande naturalidade.” (*Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto com grandissima facilita.*)
- ¹⁰ Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, *op. cit.*, p. 25-29 (reed. 1995, p. 41-49).
- ¹¹ Cf. M. Santoro, Cristoforo Landino e il volgare, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXI, p. 501-547, 1954.
- ¹² Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, *op. cit.*, p. 49-51 (reed. 1995, p. 70-74).
- ¹³ *Ibidem, passim*, principalmente p. 113-241 (reed. 1995, p. 209-381) sobre a Anunciação analisada como figura paradoxal do tempo.
- ¹⁴ M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, *op. cit.*, p. 168.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 227-231.
- ¹⁶ Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, *op. cit.*, p. 17-42 (reed. 1995, p. 27-56).
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 51-111 (reed. 1995, p. 74-145).
- ¹⁸ Cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale*. Les quatre sens de l'Écriture, Paris, Aubier, 1959-1964. E. Auerbach, *Figura* (1938), trad. M. A. Bernier, Paris, Berlin, 1993. G. Didi-Huberman, Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien, *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, Paris, E. U., 1990, p. 596-609.
- ¹⁹ Cf. F. A. Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975. M. J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1990.
- ²⁰ Cf. B. L. Ullman e P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Noccolò Niccoli, Cosimo de Medici and the Library of San Marco*, Padoue, Antenore, 1972.
- ²¹ A essa reminiscência é preciso acrescentar um elemento importante para se “levar em consideração a figurabilidade”: é a amizade, a proximidade intelectual com Jean Clay (autor, notadamente, de um artigo esclarecedor intitulado “Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate” [1977], *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982, p. 15-28) marcada pela palavra de ordem... a mancha (*macula*). Essa palavra de ordem teórica, envolvida no debate contemporâneo em torno de artistas, como Robert Ryman, Martin Barré ou Christian Bonnefoi, parecia, de repente, tomar corpo, em Florença, em uma dimensão histórica das mais inesperadas, a da Idade Média e do Renascimento. Observemos que Jean-Claude Lebensztejn, que contribui significativamente com a revista *Macula*, entre 1976 e 1979, elaborou, a partir de então, uma outra anamnese da mancha a partir das experiências de Cozens no século 18. Cf. J.-C. Lebensztejn, *L'art*

- de la tache*. Introduction à la “Nouvelle méthode” d'Alexander Cozens, [S.I.], Éditions du Limon, 1990.
- ²² Patrice Loraux demostrou admiravelmente que toda questão de pensamento é uma questão de tempo. Cf. P. Loraux, *Le temps de la pensée*, Paris, Le Seuil, 1993.
- ²³ Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 192-193, livro em que se buscou a resposta no campo das formulações freudianas.
- ²⁴ Essas reflexões foram apresentadas, em março de 1992, em uma “Jornada de discussão interdisciplinar” do EHESS, dedicada à questão do *Temps des disciplines*. Participaram, igualmente, André Burguière, Jacques Derrida, Christiane Klapisch-Zuber, Hervé Le Bras, Jacques Le Goff e Nicole Loraux. Lembro-me, ainda, como Jacques Le Goff, com muita honestidade, introduziu as comunicações desse dia de estudos: reconhecendo que, se o historiador considera como um lugar-comum a *multiplicidade dos tempos*, ele não deixa de apresentar uma tendência obstinada a querer *unificar o tempo*.
- ²⁵ Cf. particularmente G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-182. *Idem*, La leçon d'anachronie, *Art Press*, n. 185, p. 23-25, 1993. *Idem*, Regard historique, regard intempestif (entretien avec S. Germer et F. Perrin), *Bloc-Notes. Art Contemporain*, n. 3, p. 30-35, 1993. *Idem*, The History of Art is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections, *Artforum International*, XXXIII, n. 5, p. 64-65 e 103-104, 1995. *Idem*, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22. *Idem*, Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau, *Critique*, LIV, n. 611, p. 138-162, 1998.
- ²⁶ M. Foucault, Nietzsche, la généalogie, l'histoire (1971), *Dits et écrits 1954-1988, II. 1970-1975*, D. Defert e F. Ewald (ed.), Paris, Gallimard, 1994, p. 147-148.
- ²⁷ Cf. principalmente J. Patočka, *L'art et le temps. Essais* (1952-1968), trad. E. Abrams, Paris, POL, 1990, p. 305-368. É. Souriau, L'insertion temporelle de l'œuvre d'art, *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, XLIV, p. 38-62, 1951. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. L'objet esthétique*, Paris, PUF, 1953 (ed. 1992), p. 346-355. G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970. H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1975. B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983. M. Ribon, *L'art et l'or du temps. Essai sur l'art et le temps*, Paris, Kimé, 1997. É. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et expérience esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.
- ²⁸ Cf. L. Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 85-123. *Idem*, Déposition du temps dans la représentation peinte (1990), *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 282-300.
- ²⁹ Cf. F. Haskell, *L'historien et les images* (1993), trad. A. Tachet e L. Évrard, Paris, Gallimard, 1995, particularmente p. 409-570. S. Bann, The Road to Roscommon, *Oxford Art Journal*, XVII, n. 1, p. 98-102, 1994 (resenha da obra de Haskell).

³⁰ Cf. H. Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. J.-F. Poitier e Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (nessa obra, desde o início [p. 11], o autor adverte que a questão, nesses termos, está mal colocada). S. Bann, *The True Vine. On visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1989, p. 244-263 ("Endings and Beginnings"). D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, p. 156-179 ("The End[s] of Art History"). R. Michel, *De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion, David contre David*. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, Paris, La Documentation Française, I, p. XIII-LXII, 1993. J. Roberts, Introduction: Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism, *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, J. Roberts (dir.), Londres/New York, Verso, 1994, p. 1-36.

³¹ Cf. G. Didi-Huberman, D'un ressentiment en mal d'esthétique, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, p. 102-118, 1993. *Idem, L'empreinte, op. cit.*, p. 16-22.

³² G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 51-54: "[...] é a própria montagem que constitui o todo, dando-nos assim a imagem do tempo. E montagem o principal ato do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, uma vez que decorre da montagem. [...] Uma apresentação direta do tempo não implica uma interrupção do movimento, mas sim a promoção do movimento aberrante. O que torna esse problema tão cinematográfico quanto filosófico é que a própria imagem-movimento parece ser um movimento fundamentalmente aberrante, anormal. [...] Se o movimento normal está subordinado ao tempo do qual nos fornece uma representação indireta, o movimento aberrante testemunha uma anterioridade do tempo que nos é apresentada diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipaçāo dos centros, do *faux-raccord* das próprias imagens." Independentemente da diferença das abordagens, dos materiais interrogados, assim como certas divergências de sensibilidade filosófica (a relação à psicanálise, o papel atribuído às "recapitulações" tipológicas das imagens, entre outras coisas), a própria organização dos capítulos do presente livro demonstra, como podemos perceber, a homenagem feita à *imagem-tempo* deleuziana.

³³ G. Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), trad. Y. Kornel e C. Naggar, Paris, Champ Libre, 1973.

³⁴ H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943 (ed. 1970), p. 99.

³⁵ *Ibidem*, p. 100: "Essa multiplicidade de fatores é que se opõe ao rigor do determinismo e que, ao fragmentá-lo em inúmeras ações e em reações, provoca, por todos os lados, fissuras e desacordos."

³⁶ Cf. principalmente J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*. Essais, Paris, Gallimard, 1985. *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987. *Annales E.S.C.*, LXVIII, n. 6, 1993 ("Mondes de l'art"). J. Baschet e J.-C. Schmitt (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

³⁷ H. R. Jauss, *Histoire et histoire de l'art* (1974), trad. C. Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

³⁸ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

³⁹ O que faz Paul Veyne afirmar, na mesma época, que "Foucault revoluciona a *historia*" e que nem por isso ela "possui um método" fixo. Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971 (ed. 1996), p. 146-151 e 383-429.

⁴⁰ O. Mannoni, *Je sais bien, mais quand même...* (1963), *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

⁴¹ Cf. N. Loraux, *Éloge de l'anachronisme en histoire*, *Le Genre Humain*, n. 27, p. 23, 1993.

⁴² G. Bataille, *Figure humaine* (1929), *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 184.

⁴³ Cf. E. S. Krudy, B. T. Bacon e R. Turner (dir.), *Time: A Bibliography*, Londres-Washington, Informal Retrieval, 1976. J. Bender e D. E. Wellbery (dir.), *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford, Stanford University Press, 1991. B. Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie* (1915), trad. A. Dufour, Geneve, Droz, 1968. R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique* (1938), ed. rev. e anot. por S. Mesure, Paris, Gallimard, 1986. H.-I. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954 (ed. 1975). C. Perelman (dir.), *Les catégories en histoire*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie/Université Libre de Bruxelles, 1969. *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, II. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines. Toulouse, Privat, 1973. G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire*, Paris, Maspero, 1978. M. Grinberg e Y. Trabut, *Vingt années d'histoire et de sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969-1988*, Paris, Armand Colin, 1991. G. Mairet, *Le discours et l'histoire. Essai sur la représentation historienne du temps*, Tours, Mame, 1974. F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994. F. Ankersmit e H. Kellner (dir.), *A New Philosophy of History*, Londres, Reaktion Books, 1995. A. Munslow, *Deconstructing History*, Londres/New York, Routledge, 1997.

⁴⁴ Citado e comentado por O. Dumoulin, *Anachronisme, Dictionnaire des sciences historiques*, A. Burguière (dir.), Paris, PUF, 1986, p. 34.

⁴⁵ L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942 (ed. 1968), p. 12 e 15.

⁴⁶ O. Dumoulin, *Anachronisme*, art. cit., p. 34.

⁴⁷ M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), É. Bloch (ed.), Paris, Armand Colin, 1993, p. 93.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 96-97.

⁴⁹ O. Dumoulin, *Anachronisme*, art. cit., p. 34.

⁵⁰ Cf. D. S. Milo, *Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir, Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, A. Boureau e D. S. Milo (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 9-55 (particularmente p. 39-40). Posição criticada por P. Boutry,

Assurances et errances de la raison historienne, *Passés recomposés*. Champs et chantiers de l'histoire. Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 56-68.

⁵¹ Cf. F. Hartog, La Révolution Française et l'Antiquité. Avenir d'une illusion ou cheminement d'un quiproquo?, *La Pensée Politique*, n. 1, p. 30-61, 1993: "Esse foi o futuro político do conceito de ilusão, convocado para dar conta, particularmente, da relação que os jacobinos mantiverem com a Antiguidade. Ao reivindicar as antigas repúblicas, eles 'confundiram' os tempos e os lugares, as circunstâncias e os homens. Eles *quiseram* fazer da França uma nova Esparta: daí a catástrofe. A telescopagem chamada a partir de agora anacronismo não perdoa. E preciso 'analisar' o presente no presente e deixar o passado ser o passado." (p. 53)

⁵² Cf. A. Du Toit, Legitimate Anachronism as a Problem for Intellectual History and for Philosophy, *South African Journal of Philosophy*, X, n. 3, p. 87-95, 1991. L. K. Arnovick, It's a Sign of the Times: Uses of Anachronism in Medieval Drama and the Postmodern Novel, *Studia Neophilologica*, LXV, n. 2, p. 157-168, 1993. F. Rigolot, Interpréter Rabelais aujourd'hui: anachronies et catachronies, *Poétique*, n. 103, p. 269-283, 1995.

⁵³ Cf. J. Lichtenstein, Éditorial, *Traverses*, N. S., n. 2, p. 5, 1992. F. Coblenze, La passion du collectionneur, *Ibidem*, p. 67-68. D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990. Nessa obra, Daniel Payot constrói menos a noção de "anacronia" – inteiramente deduzida de um único trecho de Derrida (citado p. 86, 210 e 215) – do que propõe um messianismo da arte sobre pano de fundo de perda da aura (a obra de arte como "precedência da promessa" [p. 201-220]). Sobre a noção de "anacronismo", cf. também J. Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 43-57.

⁵⁴ J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, *L'Inactuel*, n. 6, p. 67-68, 1996.

⁵⁵ N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, art. cit., p. 23-24.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 28 e 34.

⁵⁷ J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 53 e 66.

⁵⁸ M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 119-155.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 85-89.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 90.

⁶¹ *Ibidem*, p. 81.

⁶² Cf. particularmente R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, op. cit. M. de Certeau, L'opération historique, *Faire de l'histoire*, I. Nouveaux problèmes, J. Le Goff e P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p. 3. Retomado em *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65-66.

⁶³ Cf. principalmente F. Braudel, *Positions de l'histoire* (1950), *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 15. L.-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Armand Colin, 1963 (ed. rev.). A. Schaff, *Histoire et vérité*. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique (1970), trad. A. Kaminska e C. Brendel, Paris, Anthropos, 1971, p. 107-150 e 203-217. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 194-234. M. de Certeau, *L'opération historique*, art. cit. p. 3. Retomado em *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 63. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11, 57, 186-193. B. Lepetit, Le présent de l'histoire, *Les formes de l'expérience*. Une autre histoire sociale, B. Lepetit (dir.), Paris, Albin Michel, 1995, p. 273-297 (particularmente p. 295-297).

⁶⁴ M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 83: "[...] o objeto da história é, por natureza, o homem. Ou melhor: os homens. O plural, mais do que o singular, favorável à abstração, é o modo gramatical da relatividade e convém a uma ciência do diverso."

⁶⁵ *Ibidem*, p. 95: "Nós aprendemos que o homem também mudou: em seu espírito e, sem dúvida, ate nos mais delicados mecanismos de seu corpo. Não poderia ser de outra forma. Sua atmosfera mental transformou-se profundamente, sua higiene, não menos que sua alimentação. Entretanto, é preciso que exista na natureza humana e nas sociedades humanas um fundo permanente. Sem o que os próprios nomes homem e sociedade não significam nada."

⁶⁶ J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 54-58.

⁶⁷ Em contraponto a J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 190 e 194: "Essa dependência da história do passado em relação ao presente do historiador deve conduzi-lo a algumas precauções [...] para respeitá-lo e evitar o anacronismo. [...] Há pelo menos duas histórias: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira aparece como essencialmente mítica, deformada, anacrônica. [...] A história deve iluminar a memória e ajudá-la a retificar seus erros." O problema, capital, é o da relação da história à psicologia e, mais ainda, à psicanálise. Observemos que essa relação está no coração da argumentação de N. Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, art. cit., p. 24-27.

⁶⁸ J. Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, art. cit., p. 57-61.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁰ Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 65-103.

⁷¹ Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 50-69. P. Ricœur, *Temps et récit*, I. L'intrigue et le récit historique, Paris, Le Seuil, 1983 (ed. 1991). J. Rancière, *Les noms de l'histoire*. Essai de poétique du savoir, Paris, Le Seuil, 1992.

⁷² R. Barthes, Le discours de l'histoire (1967), *Essais critiques*, IV. Le bruissement de la langue, Paris, Le Seuil, 1984, p. 154-157.

⁷³ Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 77-121. O autor define as *anacronias narrativas* como “formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (p. 79) e distingue as *prolepses* (“evocações antecipadas”) das *analepses* (“evocações ulteriores”) e, enfim, escolhe seus exemplos em Homero e Proust para evocar um movimento narrativo capaz de “emancipar-se do tempo”. Cf. *Idem*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 15-22. P. Ricœur, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984 (ed. 1991), p. 115-188 (particularmente p. 156-158).

⁷⁴ E. Auerbach, *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 539. Cf. também H. Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire* (1964), trad. M. Lacoste, Paris, Le Seuil, 1973, p. 259-290.

⁷⁵ Cf. notadamente G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, *Idem*, *Devant l'image*, op. cit., p. 195-218. *Idem*, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383, *Idem*, *Dialogue sur le symptôme* (com Patrick Lacoste), *L'Inactuel*, n. 3, p. 191-226, 1995.

⁷⁶ Cf. principalmente F. Furet, *De l'histoire-récit à l'histoire-problème* (1975), *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 73-90.

⁷⁷ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 243-247. Cf. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 55-75 (“Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable”).

⁷⁸ Cf. G. Gurvitch, *La multiplicité des temps sociaux*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958. A. Gras, *Sociologie des ruptures. Les pièges du temps en sciences sociales*, Paris, PUF, 1979 (obra que trata de “tempos heterogêneos”, de “reversão de tendências”, de “flutuações”, de “invariâncias”, de “rupturas” etc.). A. Gell, *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford-Providence, Berg, 1992.

⁷⁹ F. Braudel, *Positions de l'histoire*, art. cit., p. 20-21: “Não acreditamos mais na explicação da história por esse ou aquele fator dominante. Não há história unilateral. Ela não é dominada, nem pelo conflito das raças, cujos choques ou o acordo teriam determinado todo o passado dos homens; nem pelos poderosos ritmos econômicos, fatores de progresso ou de ruína; nem pelas constantes tensões sociais; nem por esse espiritualismo difuso de um Ranke por meio do qual são sublimados, para ele, o indivíduo e a vasta história geral; nem pelo reino da técnica; nem pelo crescimento demográfico, esse crescimento vegetal com suas consequências atrasadas na vida das coletividades... O homem é muito mais complexo”.

⁸⁰ R. Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. J. E. M.-C. Hooch, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 11. Cf. também p. 119-144 e 307-329.

⁸¹ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 42 (“contra a ideia de que todos os acontecimentos de uma mesma época têm uma mesma fisionomia

e formam uma totalidade expressiva”). *Idem*, *L'inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 44-49. Cf. também P. Ariès, *Le temps de l'histoire* (1954), Paris, Le Seuil, 1986, p. 248 (“L'histoire doit restituer le sens perdu des particularités”). Sobre a crítica da periodização, cf. O. Dumoulin e R. Valéry (dir.), *Périodes. La construction du temps historique*, Paris, Éditions de l'EHESS-Histoire au Présent, 1991. D. S. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

⁸² J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 218.

⁸³ F. Braudel, *Histoire et sciences sociales. La longue durée* (1958), *Écrits sur l'histoire*, op. cit., p. 54.

⁸⁴ Cf. M. Vovelle, *L'histoire et la longue durée* (1978), *La Nouvelle Histoire*, J. Le Goff (dir.), Paris, Complexe, 1988, p. 77-108. E. Le Roy Ladurie, *Événement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan* (1972), *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1973, p. 169-186.

⁸⁵ F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Paris, Armand Colin, 1966, p. XIII-XIV. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 27-28 e 231. A trivialidade desse recorte – frequentemente reduzido ao simples binômo lento/rápido – foi pressentido, notadamente, por B. Lepetit, *De l'échelle en histoire. Jeux d'échelles*. La micro-analyse à l'expérience, J. Revel (dir.), Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, p. 75: “Em meio à pluralidade dos tempos, duas dimensões foram, em geral, privilegiadas pela historiografia: as tendências longas e as oscilações cíclicas. A associação dessas categorias temporais fundou, durante muito tempo, a ordem de exposição dos resultados das pesquisas: de um lado, a estrutura [...] e, do outro, a recitação da conjuntura.” Cf. M. Vovelle, *L'histoire et la longue durée*, art. cit., p. 102: “[...] acredito que, em pouco tempo, o problema da dialética do tempo curto e do tempo longo parecerá ultrapassado, e, sem dúvida, historicamente datado.”

⁸⁶ E. Le Roy Ladurie, *L'histoire immobile*, *Annales E.S.C.*, XXIX, n. 3, p. 673-692, 1974. Cf. F. Dosse, *L'histoire en miettes. Des Annales à la Nouvelle Histoire*, Paris, La Découverte, 1987, p. 105-118 e 231-235.

⁸⁷ N. Loraux, *Éloge de l'anachronisme en histoire*, art. cit., p. 37.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 24-27, em que Nicole Loraux evoca ao mesmo tempo sua admiração por Jean-Pierre Vernant, ao escrever, em 1962, *Les origines de la pensée grecque* “para uso do tempo presente” (p. 25) – bem como seu distanciamento em relação a uma “psicologia histórica” da Grécia antiga, incapaz de tratar Nietzsche e Freud de outra forma que não seja “a do silêncio” (p. 27).

⁸⁹ Cf. *infra*, nota 111.

⁹⁰ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 257. Em outro trecho, ele diz não gostar, em Paul Veyne, “da predileção pela explicação de tipo psicológico [e] o recurso privilegiado às noções e ao vocabulário filosóficos” (*Ibidem*, p. 34). Quanto à citação de Lucien Febvre, ela termina com uma última contorção “interdisciplinar”: “Trata-se de fazer com que [o historiador e o filósofo], cada um mantendo a sua posição, não ignorem o vizinho a ponto de se lhe mostrar

hostil, ou pelo menos estranho..." L. Febvre, *Leur histoire et la nôtre* (1938), *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 282.

⁹¹ L. Febvre, *Histoire et psychologie* (1938), *Combats pour l'histoire, op. cit.*, p. 207.

⁹² *Ibidem*, p. 213.

⁹³ *Ibidem*, p. 214.

⁹⁴ *Idem*, *La sensibilité et l'histoire* (1941), *Ibidem*, p. 221.

⁹⁵ Cf. o recente dossier dedicado a essa questão pela *Revue Germanique Internationale*, n. 10, 1998 ("Histoire culturelle").

⁹⁶ L. Febvre, *La sensibilité et l'histoire*, art. cit., p. 223.

⁹⁷ R. Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1640)*, Essai de psychologie historique, Paris, Albin Michel, 1961 (ed. 1994), p. 11-13 e 91-104.

⁹⁸ G. Duby, *Histoire des mentalités, L'histoire et ses méthodes*, C. Samaran (dir.), Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966. Cf. também J. Le Goff, *Les mentalités. Une histoire ambiguë, Faire de l'histoire, III. Nouveaux objets*, J. Le Goff e P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1974, p.76-94.

⁹⁹ Cf. J.-P. Vernant, *Histoire et psychologie, Revue de Synthèse*, LXXXVI, n. 37-39, p. 85-94, 1965. *Idem*, *Pour une psychologie historique* (1987), *Passé et présent. Contributions à une psychologie historique*, ed. R. Di Donato, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, I, p. 3-9. *Idem*, *Les fonctions psychologiques et les œuvres* (1989), *Ibidem*, p. 9-14.

¹⁰⁰ Cf. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 289-358 (Écritures freudiennes).

¹⁰¹ Cf. I. Meyerson, *Remarques pour une théorie du rêve. Observations sur le cauchemar* (1937), *Écrits 1920-1983. Pour une psychologie historique*, Paris, PUF, 1987, p. 195-207. *Idem*, *Problèmes d'histoire psychologique des œuvres: spécificité, variation, expérience* (1953), *Ibidem*, p. 81-91. *Idem*, *Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948.

¹⁰² J. Le Goff, *L'histoire nouvelle* (1978), *La Nouvelle Histoire*, J. Le Goff (dir.), Paris, Complexe, 1988, p. 57.

¹⁰³ *Idem, Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 55 e 169.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 33-36, 54, 105-110.

¹⁰⁵ Cf., por exemplo, A. Dufour, *Histoire politique et psychologie historique*, Geneve, Droz, 1966, p. 9-35, na qual nenhum conceito técnico da psicologia é discutido, utilizado ou mesmo evocado.

¹⁰⁶ R. Chartier, *Le monde comme représentation*, *Annales E.S.C.*, XLIV, n. 6, p. 1505-1520, 1989, onde ele cita L. Marin, *La critique du discours*. Etude sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal, Paris, Minuit, 1975. Cf. *Idem, De la représentation*, *op. cit.* Cf. também as reflexões paralelas de A. Boureau, *La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations*

rares, *Les formes de l'expérience*. Une autre histoire sociale, B. Lepetit (dir.), Paris, Albin Michel, 1995, p. 23-38 (em que a esperança é colocada, ao final, na psicologia cognitiva como instrumento operatório para uma "história da representação").

¹⁰⁷ Cf. principalmente F. Lissarrague, *Un flot d'images*. Une esthétique du banquet grec, Paris, Adam Biro, 1987. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1990. J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Rome, École Française de Rome, 1993.

¹⁰⁸ Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 171-218. *Idem*, *Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique, L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 59-86.

¹⁰⁹ Cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 7-9, 337-339 *passim*, onde está claramente estabelecido que repensar o tempo com a diferença e a repetição é, no mesmo movimento, criticar a noção clássica de representação.

¹¹⁰ Cf. J. Lacan, *La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse* (1956), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 401-436. Há aproximadamente doze anos Pierre Férida perguntou-me, na ocasião de um seminário, quem havia desempenhado um papel verdadeiramente fundador, o papel equivalente ao de Freud, para a história da arte (cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 16-17). A resposta mais imediata foi dizer que não foi Erwin Panofsky, como se costuma até hoje pressupor. Este trabalho talvez fornecerá uma resposta mais precisa à questão colocada.

¹¹¹ Em razão da amplitude que esta análise do *Nachleben warburgiano* adquiriu com o tempo, tornando-se um volume completo, permito-me remeter a ela como o tronco comum dos estudos reunidos no presente volume: G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, 2002.

¹¹² E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964. M. Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin et al., Paris, Gallimard, 1986. Para uma percepção histórica desses pensamentos sobre o tempo, cf. K. Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 323-347.

¹¹³ Cf. notadamente G. Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie* (1982-1907), trad. R. Boudon, Paris, PUF, 1984. E. Cassirer, *La philosophie de l'histoire* (1944), trad. F. Capeillères e I. Thomas, *L'idée de l'histoire. Les inédits de Yale et autres écrits d'exil*, Paris, Le Cerf, 1988, p. 51-67. E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 37-187 ("Non-contemporanéité et enivrement") *passim*. H. Arendt, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (1954-1968), trad. dirigida por P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 (ed. 1989), p. 11-120 ("La brèche entre le passé et le futur" - "La tradition et l'âge moderne" - "Le concept d'histoire: antique et moderne"). Sobre essa constelação de pensadores da história, cf.,

sobretudo, o belo livro de S. Mosès, *L'ange de l'histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Paris, Le Seuil, 1992.

¹¹⁴ Cf. particularmente S. Kracauer, *The Mass Ornament*. Weimar Essays (1920-1931), trad. T. Y. Levin, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995. *Idem*, Time and History (1963), *History and Theory*. Studies in the Philosophy of History, Supplément VI, p. 65-78, 1966. S. Giedion, *The Eternal Present*. A Contribution on Constancy and Change, Londres, Oxford University Press, 1962 (no volume I consta um exergue de Ezra Pound: All Ages Are Contemporaneous). M. Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (1945), trad. dirigida por P. Brault, [S.I.], Kronos, 1986, p. 185-203 ("Sur le progrès historique").

¹¹⁵ W. Benjamin, Sur le concept d'histoire (1940), XII, *Écrits français*, ed. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 345.

¹¹⁶ M. Löwy, *Rédemption et utopie*. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective, Paris, PUF, 1988, p. 7-10. Sobre a "nova concepção da história e da temporalidade", cf. *Ibidem*, p. 249-258. Cf. também H. Mayer, *Allemands et juifs*: la révocation. Des lumières à nos jours (1994), trad. J.-C. Crespy, Paris, PUF, 1999, em que são evocados também Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Otto Weininger, Arnold Schönberg, Anna Seghers, Hans Eisler, Max Brod, Stefan Zweig etc. Ao evocar Walter Benjamin, Hannah Arendt já insistia no seu lado *fisicamente anacrônico*: "Seus gestos e a posição da cabeça, quando ele escutava e falava, sua maneira de se deslocar, seus modos, sobretudo o de falar, até a escolha das palavras e o arranjo da sintaxe, enfim, o caráter eminentemente idiosincrático de seu gosto – tudo isso fazia um efeito tão antiquado que Benjamin parecia ter sido jogado do século 19 ao 20, como à costa de um país estrangeiro." H. Arendt, *Walter Benjamin, 1892-1940* (1968), trad. A. Oppenheimer-Faure e P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 268-269.

¹¹⁷ Cf. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker, 1933-1945*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1988.

¹¹⁸ Cf. principalmente U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993, p. 157-226.

¹¹⁹ Cf. E. Panofsky, Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (ed. 1982), p. 321-346. Sobre o desvio no vocabulário alemão, inclusive o filosófico, feito pelos nazistas, cf. Klemperer, LTI, LK, *La langue du III Reich*, Carnets d'un philologue (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

¹²⁰ Cf. P. Francastel, *L'histoire de l'art, instrument de la propagande germanique* (1940), Paris, Librairie de Médicis, 1945.