



# REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

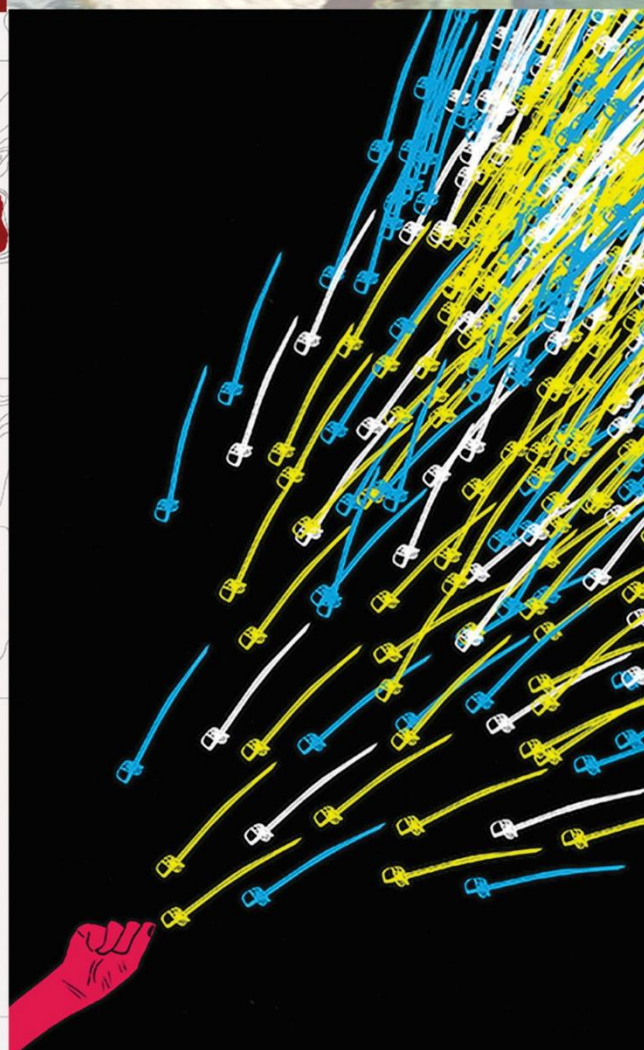
VOL. 05, Nº 2 - 3º TRIMESTRE - 2020

ISSN 2448-1793

# Nº 02

**Dossiê**  
**20 anos**

Curso de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade Estadual de Goiás



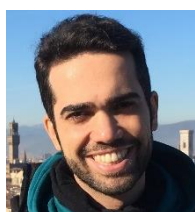
## IMAGENS ALEGÓRICAS: A CONFLUÊNCIA DAS TEMPORALIDADES NA IMAGINAÇÃO MÍTICA

### ALLEGORICAL IMAGES: THE CONFLUENCE TEMPORALITIES IN MYTHICAL IMAGINATION

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4667812>

Envio: 30/04/2020 ♦ Aceite: 05/08/2020

Daniel Lula Costa



Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina com período de doutorado sanduíche na Università di Bologna. Professor do colegiado de História da UNESPAR. Integrante do Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades, da Universidade Estadual de Maringá e do Meridianum, da Universidade Federal de Santa Catarina

#### RESUMO:

Diante das diversas análises da imagem e do símbolo, verificaremos a forma como alguns pesquisadores entendem a imagem. Nesse sentido, pretendemos alcançar nosso objetivo de identificar como as imagens, que vivem em nossos pensamentos e ideias, passam a possuir características de crenças, mitos e de sentimentos religiosos, atingindo o inenarrável e indelével do pensamento, os quais passam a se produzir no imaginário e nas práticas socioculturais por meio das imagens alegóricas. Buscaremos os olhares de Hans-Belting, Gilbert Durant, Eliade, Samain, Warburg e Didi-Huberman com o intuito de compreender como a imagem mental é dotada de ideias múltiplas, sendo proferida em nossa imaginação e comunicada por diferentes meios, como na escrita, na oralidade, em obras de arte, dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** imagem; símbolo; alegoria; mitologia.

#### ABSTRACT:

Given the various image and symbol analyzes, we will look at how some researchers understand the image. In this way we intend to reach our goal of verifying how the images, which live in our thoughts and ideas, come to possess characteristics of beliefs, myths and religious feelings, reaching the unspeakable and indelible of the thoughts that come to take place in the imaginary and in the sociocultural practices through allegorical images. We will seek the looks of Hans-Belting, Gilbert Durant, Eliade, Samain, Warburg and Didi-Huberman in order to understand how the mental image is endowed with multiple ideas, being uttered in our imagination and communicated by different means.

**KEYWORDS:** image; symbol; allegory; mythology.



## INTRODUÇÃO

Se fôssemos hoje separar objetos e coisas vivas, onde nós colocaríamos as imagens? Atualmente, é possível dizer que nós as colocaríamos junto aos seres humanos e aos animais, pois elas vivem quando pensamos, quando as imaginamos, quando as descrevemos e quando as olhamos (SAMAIN, 2012). Elas saltam de um meio para o outro e produzem significados novos quando apropriadas, sentidas, ouvidas e pensadas pelos sujeitos. Nosso objetivo é verificar como as imagens, que vivem em nossos pensamentos e ideias, podem possuir características de crenças, mitos, símbolos religiosos, atingindo o inenarrável e indelével do pensamento, os quais passam a se produzir na imaginação e nas práticas socioculturais, muitas vezes institucionalizando setores, atores e grupos. Esse objetivo será alcançado por meio de uma revisão bibliográfica que analisa as teorias sobre a imagem construídas por autores como Warburg, Didi-Huberman, Durand, Eliade, Samain e Hans-Belting, com o intuito de compreender como eles pensam a ideia de imagem mental e material quando lhes são atribuídas ideias mitológicas e religiosas por meio da sua conexão com o ser humano. Em outras palavras, entre estas e a própria condição humana (MORIN, 1997).

A seleção dos autores foi realizada diante da possibilidade de analisar perspectivas sob a ótica do imaginário e da História das Religiões, como é o caso de Mircea Eliade e Gilbert Durand. Além destes, foi necessário dialogar fundamentando-se em uma perspectiva voltada para o movimento das imagens físicas e mentais, principalmente das suas relações mnemônicas de presença, como no caso dos estudos de Warburg, Didi-Buberman, Samain e Hans-Belting. Dessa maneira, a intenção é relacionar autores preocupados com as temporalidades, anacronismos da imagem, assim como o seu desenvolvimento e imaginário mitológico.

Como pensam as imagens no fenômeno religioso e mitológico? Como elas invocam o pensar? Com a intenção de problematizar a questão, percorreremos um caminho para refletir sobre as ideias que se tocam ao se cruzarem em um grande emaranhado de fios teóricos, resultado da reflexão de filósofos, antropólogos e

historiadores. As imagens são “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidades” (SAMAIN, 2012, p. 22).

Imaginar é sentir a vida das imagens. Essa sensação se experimenta ao estruturar o pensamento, quando passamos a nos comunicar e a representar ideias pelas práticas, imediatamente imaginamos, talvez de um modo a dar sentido aquilo que se quer transmitir pelo discurso propagado, já que nosso pensamento intui e processa diversas imagens que conhecemos ou criamos. Talvez sejam os sonhos que possam nos fazer sentir a profundidade de nossas emoções e da nossa imaginação simbólica.

Quando sonhamos, vivenciamos algo diferente, que nos permite praticar condutas impensáveis em nosso meio social. Ali, nossa subjetividade alcança patamares imaginativos difíceis de compreender, nos sentimos como se estivéssemos vivendo a “realidade” que se constrói sobre o mundo e que parece exterior a nós, mas que se desenvolve no interior, nas sensações e nos pensamentos. Ao sonhar imaginamos e ao imaginar damos vida às imagens. Para a psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1991), o sonho permite que nos comuniquemos com nossas gerações anteriores que se camuflam ou se simbolizam em nosso inconsciente, podendo ser identificadas por meio dos arquétipos.

Nesta perspectiva da Psicologia, entende-se que as imagens, os sonhos e a nossa imaginação funcionam por meio de uma ligação entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. Este primeiro, de acordo com Jung (1991), pode ser consciente na medida em que o indivíduo coloca-o em prática pensativa. Porém, seus pensamentos acabam sendo reprimidos e inseridos abaixo do limiar da consciência. Já o inconsciente coletivo não poderia, em condições normais, manifestar-se na consciência, pois não seria levado à rememoração pela técnica analítica, visto que não foi reprimido e nem esquecido. Sendo assim, o arquétipo seria uma figura primordial identificada na arte livremente praticada, uma figuração desse inconsciente coletivo, como se mil vozes falassem ao mesmo tempo, muitas vezes notadas nos pensamentos mitológicos (JUNG, 1991).

Toda emergência ao arquétipo, seja experimentado ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga,

elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade [...] (JUNG, 1991, p.70)

Nesse caso, a “vida” das imagens estaria nas memórias de antepassados distantes que se esforçam para se fazer ouvir. Entendemos que as imagens são “vivas” e se transmitem ao longo do tempo na sua “pós-vida”, sendo compreendidas de outras formas e ressignificadas constantemente por meio dos grupos que as interpretam ou as fazem falar, quebrando seu suposto silêncio, permitindo que se desenvolva algo diferente por meio da presença da memória e dos tempos. É na presença das imagens que buscamos a sua historicidade e, para tanto, devemos entender quando ela se desenvolve, por quais grupos passa a ser sentida e imaginada em um constante devir das imagens. Estas são manifestadas em contextos e temporalidades diversas, constantemente ressignificadas e sentidas pela cultura de seu universo.

A prática de manifestar um pensamento por meio da escrita, da pintura, escultura, dentre outras, traz à tona o imaginário de um determinado momento histórico. Mas a imagem que se delimita na prática e é construída na rocha, no papel ou no papiro, é uma possível revelação artística do sujeito e de sua cultura, pois esta última é presenciada pelo sujeito desde seu nascimento até a sua morte.

Assim sendo, por meio das diversas análises da imagem e do símbolo, voltemos nossa atenção para a forma como alguns pesquisadores entendem a imagem. Buscaremos os olhares de Eliade, Hans-Belting, Gilbert Durant, Samain e Didi-Huberman com o objetivo de compreender como a imagem mental é dotada de significados em que pulsam experiências de vida, sendo proferidas em nossa imaginação e comunicadas por diferentes meios, como na escrita, na oralidade, em obras de arte, dentre outros.

Nessas condições, nortearíamos nosso pensamento de que a imagem é dotada de um “pós-vida” construído perante o ser que a imagina e o seu mundo, sendo este ser dotado de temporalidades que o cruzam, como seu passado, sua expectativa de futuro e o seu presente que manifesta os outros dois elementos temporais (passado/futuro) na própria construção artística e simbólica de uma determinada visão de mundo. Por conseguinte, pensamos em uma perspectiva de análise realizada pela imagem alegórica, com base no conceito de alegoria de Walter Benjamin (1984) em relação aos conceitos

de presença de passado de Gumbrecht (2009), de imagem, memória e temporalidades presente em Warburg (2015) e Didi-Huberman (2013). A imagem é um agente de múltiplas temporalidades, não-lineares e não-binárias, podendo ser identificada nas crenças, nos mitos e nos sentimentos religiosos.

## O MOVIMENTO DAS IMAGENS

É comum encontrar nas manifestações religiosas, principalmente nos mitos, uma narrativa de integração com o universo, que é visto como parte intrínseca dos seres vivos e não como um agente separado, mas como um símbolo a que todos nós estamos sujeitos. As narrativas mitológicas estimulam nosso pensamento a acessar a profundidade da imagem e nos conectam com a nossa subjetividade. Ao nos depararmos com as narrativas mitológicas antigas ou medievais, revivemos uma experiência espiritual e reatualizamos diversas das imagens ali apresentadas.

É por esse motivo que, normalmente, a forma de exposição poética, comum aos mitos, facilita a memorização e o processo de produção das imagens mentais, tendo em vista que são escritas por meio de palavras criadas pela sensação profunda da experiência de vida e, assim, produzem imagens àquele que lê, ouve ou vê. Diante dessas formas de reconhecimento e vivência das imagens míticas é que pensamos acerca de sua função mitológica e religiosa presente em várias práticas de construções alegóricas e simbólicas, na qual também reconhecemos as narrativas escritas. Portanto, concordamos com a frase de Joseph Campbell, “[...] penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos” (1991, p.96).

Dessa forma, as imagens atizam o real e oferecem o imaginário para sonhar. Em um de seus artigos, Samain (2012) busca refletir sobre três condições das imagens. A primeira reflexão afirma que toda imagem oferece algo para pensar, nos faz pensar. A segunda diz que toda imagem veicula consigo algo do objeto representado desde o pensamento daquele que produz a imagem até daqueles que ouvem ou veem a imagem. Assim sendo, “toda imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p.23 – grifo do autor). A terceira proposição é a

que mais nos interessa, a imaginária, considerando que toda imagem é “uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p.23). Nesse sentido, as imagens dialogam entre si, movimentam-se pelo imaginário e se associam umas às outras.

Doravante, quando as imagens se associam elas provocam um movimento constante de ideias, dão significados às estruturas, aos sujeitos, aos discursos, pois as imagens nos fazem e nos ajudam a pensar, como se dançassem em ritmos diferentes e constantes, unindo-se em um grande espetáculo, um espetáculo de imagens. Para Samain, a imagem é um processo vivo, “ela participa de um sistema de pensamento” (SAMAIN, 2012, p.31). Para se formar, ela depende do meio, do sujeito, dos objetos, das sensações e das memórias. Nesse conjunto de pensamento, a imagem arde e passa a pulsar, fazendo-nos raciocinar e pensar.

Seu pensamento se aproxima do filósofo Didi-Huberman e do historiador da arte Aby Warburg (2015). Este último é considerado influente pesquisador da iconologia, que objetivava identificar o que conecta as imagens. Ele analisa que elas são dotadas de gestualidades que não se rompem, mas se agregam, gerando um *pathosformeln*<sup>1</sup>. Esse *pathos* ou forma patética elucida o movimento da imagem por meio dos gestos, conexões e formas que ligam as produções artísticas umas às outras. Por meio desse raciocínio, podemos incluir Didi-Huberman e Samain que elucidam a existência de um tempo anacrônico<sup>2</sup> das imagens, no qual elas serpenteiam em um constante devir, num movimento de ideias e memórias que traz significados antigos e os ressignifica.

Para Warburg (2015), há um grande movimento, um *pathos* que está presente em imagens icônicas e muitas vezes na forma de construção do pensamento, como um fantasma<sup>3</sup> que transita por um tempo diverso do tempo da história, algo que não pode

<sup>1</sup> Resumidamente, deriva de um neologismo criado por Aby Warburg, em 1905, para se referir às presenças de gestualidades do paganismo antigo nas imagens do Renascimento italiano.

<sup>2</sup> De acordo com o filósofo Didi-Huberman (2013), as imagens são dotadas de tempos diversos que as cruzam, o que ele denomina de tempo anacrônico das imagens. Para o autor, quando o ser humano está diante de uma imagem ele está diante do tempo. O anacronismo histórico das imagens acontece por meio da sua plasticidade e da sua vivência no presente, que se conecta com o passado ou que advém de mundos passados.

<sup>3</sup> Didi-Huberman (2013) afirma que o *pathosformeln* warburgiano pode ser notado com base na forma fantasmagórica das imagens. Isso acontece quando partes de várias imagens parecem se conectar por meio dos gestos, formas, conteúdos, ideias, seja no levantar do braço direito

simplesmente ser segurado, pois não sabemos como segurá-lo. Dessa maneira, “o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44). Nesse sentido, o modelo fantasmal está na história, nos tempos que a comunicam e nos saberes que a tencionam. Para Didi-Huberman, ele é um modelo sintomal, que pode aparecer sem ser pensado de forma consciente,

no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

Destarte, Didi-Huberman (2013) busca entender o pensamento de Warburg explicitando uma nova forma de ver e sentir as imagens, notando-as como um grande movimento de fantasmas que transmitem memórias ao se espiralar no espaço e no pensamento; “Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48 – grifo do autor).

Nesse sentido, as considerações de Samain, Didi-Huberman e Warburg se aproximam ao entender a imagem como “uma vivência, uma sobrevivência e, mais: uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre no tempo – passional, pulsional, patético, isto é, humano – anacrônico” (SAMAIN, 2012, p.33). Isto acontece mesmo nas imagens ditas abstratas, dotadas de imaginário e construídas no pensamento. Em outras palavras, na profusão cognitiva de nosso cérebro que se conecta com determinadas imagens e as rememora, ressignifica-as, elucida-as mais uma vez, e assim por diante. Essas imagens pulsam em nossa mente e nos fazem refletir sobre o mundo. Assim sendo, ao pensar por meio de imagens existe a intenção de dar forma a esse pensamento, o que acontece por meio da linguagem (como é o caso dos mitos e das obras literárias) em sua forma escrita ou produzida em afrescos, esculturas, dentre outros meios.

---

para o céu e do esquerdo para a terra seja nas danças circulares, temáticas presentes em imagens do século XIV, XV e XVI.



Vimos que, atualmente, a imagem passa por uma transformação nas formas epistemológicas. Busca-se entender como a imagem é imagem, tanto na sua forma quanto na sua profusão de pensamento. Entende-se que a metodologia de estudo das imagens está baseada na sua forma de interação com seu contexto, com o sujeito que a desenvolve e com aqueles que passarão a notá-la, sendo engolidos pelas sensações diversas que ela transmite.

Nesse sentido, o imaginário de um tempo carrega memória e pensamento ressignificados em seu contexto pelos agentes históricos que os atualizam. Portanto, a imagem nunca é estática e inflexível, mas é construída e reconstruída constantemente, dotando cada elemento de significados novos, que são pensados pelos sujeitos em um determinado contexto. Não obstante, a imagem sempre está em movimento e é um elemento que possui memória e estimula a criatividade humana. As imagens não devem ser congeladas, retiradas de seu fluxo:

Deus não pediu que não fizéssemos imagens – de que mais dispomos para produzir objetividade, para gerar piedade? Ele disse que não congelássemos a imagem, que não isolássemos um quadro retirando-o do fluxo que, só ele, empresta-lhes, às imagens, seu real – repetidamente representado, recorrentemente reparado e realizado – sentido. (LATOUR, 2004, p.372)

Hans-Belting afirma que pensar a imagem é se infiltrar em uma abordagem simbólica, pois a sua definição pode, em último caso, atingir uma significação antropológica. Ele não retrata a antropologia no sentido de etnologia e não aborda exclusivamente a “arte”, mas as “imagens” (HANS-BELTING, 2005). Para este autor, a imagem deve ser “identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (HANS-BELTING, 2005, p.67). Assim sendo, o autor considera as contribuições dos autores alemães, como Gombrich e Warburg, mas sente uma limitação na abrangência de uma história da arte mais voltada para uma metodologia de estudo iconológica, na qual faltaria a ideia de uma prática de compreensão de uma imagem mental. É complexo tentar entender a existência de uma imagem física, delimitada em

um tempo e espaço, com datação e classificação, negando a escala de flutuação na qual se encontra a imagem, entre o físico e o mental.

Nesse caso, notamos uma forte inclinação ao pensamento simbólico, que se manifesta na imagem e no imaginário. Ao buscar compreender a forma como o ser humano vê e interpreta as imagens, notamos que elas estão presentes em sua forma de pensar. Não há como desvincular o ser pensante das imagens construídas e sedimentadas em seu contexto histórico e em contextos históricos anteriores, que estimulam as formas de ser e de estar no universo.

Diante disso, notamos um movimento entre o pensamento simbólico e o imaginário. Para Hans-Belting (2005), a imagem deve ser analisada como uma entidade simbólica e para demonstrar sua ideia ele percorre algumas análises teóricas, como a de Jean-Pierre Vernant. Este autor verifica o significado de *eidolon* e *kolossos* no pensamento anterior ao cristianismo. Hans-Belting (2005) afirma que Vernant busca o significado das imagens nos campos do símbolo, da semelhança, da imitação e da aparência.

Dentro destas categorias, a forma de pensar grega interpretava o *eidolon* como a imagem de um sonho, dotadas de significados mentais e mnemônicas. Já o termo *kolossos* estaria atribuído ao artefato material, que hoje chamamos de meio, o local em que as imagens se materializam. Neste caso, verificamos a inter-relação entre o meio e o mental, o físico e a ideia. Doravante, a proposta de Hans-Belting é identificar uma inter-relação “triangular, em que a imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos” (HANS-BELTING, 2005, p.68).

Para realizar sua proposta, ele afirma ser necessário saber o que *faz* uma imagem e o que ela é. Um de seus exemplos para entender a criação das imagens está no envolvimento entre corpo e meio, o qual pode ser manifestado nas imagens de funerais, pois, é no lugar do corpo ausente que as imagens são instaladas; “o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. [...] imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (HANS-BELTING, 2005, p.59). Elas acontecem entre o ser que olha e os meios nos quais as imagens respondem ao olhar; são dois atos simbólicos: fabricação e

percepção. Com essas considerações, podemos pensar também a imagem que vive em nossa imaginação e em nosso pensamento.

É importante notar que o ato de olhar a imagem e de buscar um significado, além do inserido materialmente e que transmita uma presença ou uma simbologia, também é pensado por Didi-Huberman (2010). O autor analisa um entre lugares da crença e da tautologia<sup>4</sup> pertencente a imagem. No caso, ao nos depararmos com um túmulo, passamos a vê-lo pelo que ele é em níveis sensíveis, um objeto material, algumas vezes de madeira ou de pedra, modelado e adequado para um determinado volume. Além do material, há algo que nos olha de volta, algo que nos toca profundamente, uma espécie de vazio, o que Didi-Huberman (2010) denomina de *esvaziamento*. Perante a essa sensação, notamos uma parte de nós que se assemelha ao outro que está no caixão, uma sensação de igualdade e de condição humana, a morte (MORIN, 1997).

Dessa forma, o homem da tautologia tenta recusar ao máximo as latências do objeto, as temporalidades do mesmo e a sua metamorfose mnemônica, o que ele vê é o material, o túmulo e nada mais. Didi-Huberman passa a notar outro extremo, uma forma de ver que não se contenta com a materialidade manifesta e concreta do objeto, mas que encara o ver de forma transcendental, “um exercício de crença” – “[...] de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas ‘algo de Outro’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41).

Ainda de acordo com o autor, o homem da crença esvazia os túmulos de suas carnes e passa a enchê-los de imagens sublimes do corpo e do divino com o objetivo de determinar as memórias e os desejos dos fiéis (DIDI-HUBERMAN, 2010). Assim sendo, verificamos que a imagem passa a se construir por meio do crer, ao emanar de forma simbólica um determinado sentido para o corpo e para a alma. A perspectiva simbólica organiza uma forma de ver e interpretar a imagem construída em nossa mente e

---

<sup>4</sup> Para Didi-Huberman, o ser humano da tautologia seria aquele que nega outra forma de refletir sobre a imagem, ele vê aquilo que está posto e não se esforça para pensar algo de outro que não vê presentemente, “o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda a construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49). A partir da relação entre a crença e a tautologia, o autor reflete sobre uma perspectiva denominada imagem crítica que impulsiona a experiência das temporalidades.

elucidada pelo olhar do mundo sensível, do tûmulo. Nesse caso, é possível afirmar que a imagem manifesta “algo de Outro”, ela é “alegoria”.

A imagem diz respeito ao vestígio, aos rastros e aos sinais, nossas imagens mentais dependem também do externo, daquilo que olhamos, vivenciamos e da forma como nos conectamos com o mundo. Elas existem além do meio e da mente, elas passam a se inter-relacionar conforme as concepções de mundo são modificadas. Para Hans-Belting (2005), a imagem necessita do que ele nomeia de “medium”; um vetor, um agente, um suporte de imagens. Baseando-se em Platão, Hans-Belting encontra no conceito *medium*<sup>5</sup> uma forma de compreender o suporte das imagens e as suas variantes. Distancia-se da ideia de *media*, pois, para o autor, a imagem usa sua própria *media* para comunicar sua ideia, fazendo-se entender para aquele que a percebe: “As imagens até mesmo migram entre *media* diferentes ou combinam as características distintivas de vários *media*” (HANS-BELTING, 2005, p.73).

O caso é que mesmo nosso corpo funciona como um *medium*, um corpo que representa, algo que nasce conosco e que passa a produzir uma imagem que se conectará com diversas ideias construídas pelo ser-humano; o corpo não é mero objeto. É em nosso fitar a partir de um *medium* que se desenvolve a presença da ausência das imagens. Uma das ideias de Hans-Belting, é analisar como o ser humano passa a atribuir uma forma de culto da imagem que pode ser encontrada na relação entre aquele que cria e aquele que observa o objeto pronto. Para o autor, ambos construirão imagens mentais, um a tangenciará na prática criativa e o outro a verificará na contemplação da imagem.

Destarte, nossa forma de pensar por meio de imagens carrega elementos que se comunicam de variadas formas e em variados meios, como nas obras de arte, na literatura, na política, na oralidade, na escultura, no cinema, no teatro, etc.. Para Gilbert Durand (1988), nossa consciência pode interpretar o mundo de duas formas. A primeira se manifesta no próprio objeto, como se o representássemos através da forma como é visto; na segunda, não é possível ver a imagem materializada conforme a forma

---

<sup>5</sup> Para Hans-Belting, Platão já fazia uma distinção entre *medium* natural (corpos) e *medium* artificial (escrita e pintura). O *medium* é um vetor ou suporte em que a imagem se apresenta. Ele faz parte da tríade imagem, *medium* e corpo.



construída em nossa mente, o que acontece quando acessamos nossa memória e nos lembramos de nossa infância, quando criamos as imagens de elétrons e nêutrons, a representação de um pós-morte, os rituais religiosos. Nesse caso, nossa consciência reapresenta um objeto por meio de imagem que pode se revestir de simbologia.

Para identificar as formas de pensar as imagens simbolicamente, Durand (1988) constrói um discurso para compreender quando a imagem mental se produz a partir do signo, ou o contrário, quando o signo é produzido a partir da imagem mental. Ao pensar em um signo, podemos escolhê-lo arbitrariamente para significar algo muitas vezes nítido, de forma direta, como as placas de trânsito. Além disso, o signo pode ser mais complexo e se revestir de significados variados quando ele não significa diretamente, pois emana algo além do próprio objeto visto ou da própria imagem mental construída por meio do objeto. É o caso de imaginar a figura da justiça, da fertilidade, da paz e de outros valores ou sentimentos que não conseguimos simplesmente materializar na forma de uma imagem que é a coisa em si. Nessas condições, construímos imagens alegóricas da justiça; “ideia de justiça será figurada por um personagem que pune ou absolve e terei, então, uma alegoria; esse personagem poderá estar rodeado de vários objetos ou utilizá-los: tábuas da lei, gládio, balança e, nesse caso, eu estaria tratando com emblemas” (DURAND, 1988, p.13).

No entanto, quando o símbolo é construído ou manifestado, ele não perde seu caráter de polissemia. O símbolo nunca diz tudo aquilo que tem a dizer, ele se conecta de forma profunda e inconsciente ao metamorfosear em nossa mente as nossas sensações e ideias interiores. Para Durand (1988), o signo arbitrário pode significar diretamente o objeto, indicando uma realidade significada e os signos alegóricos remetem a uma realidade difícil de ser apresentada. Esse sentido de alegoria diverge do que compreendemos como imagem alegórica.

Seguindo este raciocínio, Durand (1988) identifica que a imaginação pode não ter um significado absolutamente apresentável, referindo-se a um sentido e não a um objeto sensível. Ele chama esta forma de pensar de imaginação simbólica. Tal fato acontece quando buscamos produzir uma imagem que signifique algo que não é sensível e que não pode ser percebido, pois é desconhecido. O símbolo será apresentado no

âmbito do sobrenatural, do metafísico e do inconsciente, os quais serão manifestados pela arte, religião, filosofia metafísica e teologia. Para Durand (1988), o símbolo é pouco arbitrário e menos convencional do que o emblema, o signo arbitrário e a alegoria.

[...] o símbolo é a epifania de um mistério. A metade visível do símbolo, o 'significante', estará sempre carregada do máximo de concretude e, como diz muito bem Paul Ricoeur, todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, 'cósmico' (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); 'onírico' (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e finalmente, 'poético', ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, a mais concreta (DURAND, 1988, p.16).

No campo da religião e das religiosidades, o símbolo pode ser manifestado em mitos, rituais e na rememoração dos eventos primordiais. Podemos verificar, conforme Hans-Belting (2005), que a arte funerária carregará uma imagem do corpo ausente e a produzirá em um meio, muitas vezes aquele que reveste o corpo. Além dessa representação, a imagem é simbólica porque pode nos conectar com o duplo do corpo, conforme Edgar Morin (1997), com a sombra daquele corpo que se circunscreve em algo além do mundo sensível, conectando-o com o pós-morte ou com a pós-vida. Este duplo não é manifestado após a morte, posto que se encontra em todo o momento da vida do ser humano, o duplo pertence a vida e a morte. O duplo acompanha o vivo e o duplica. Os espectros, fantasmas e espíritos são estes duplos que muitas vezes se moldam de acordo com o estilo de vida do vivo (MORIN, 1997).

Nesse caso, as imagens sobre o mundo dos mortos ou das entidades trazem uma significação possível de ser encontrada no mundo sensível e também unem a ela um sentido cósmico, dotando-a de simbologia e de polissemia. A tentativa de representar o duplo ou um segundo corpo acontece na prática de dar presença a algo que está ausente, na tentativa de dar vida a algo que se foi, de buscar uma experiência de sintonia com o mundo cósmico interno e externo do ser, conectando-o com a sua profunda subjetividade. O duplo existe na imagem mental dos indivíduos. Estes o encaram e o veem durante toda a sua vida, a qual possibilita-lhes imaginar uma imagem do corpo e

também de seu íntimo, de sua subjetividade. Comunicam-se por meio do pensamento inconsciente e consciente, além de se manifestar por meio dos sonhos. Este duplo se liberta após a morte do vivo e continua a viver.

Para Gilbert Durand (1988), a imagem carrega um sentido simbólico difícil de ser mapeado ou identificado. A tentativa de decifrá-lo nos insere em um grandioso labirinto de onde não conseguimos sair sem a sensação do símbolo, da relação entre seu significado material e espiritual. Para este autor, há quatro setores nos quais é possível identificar os benefícios do pensamento simbólico: nos elementos imediatos, no equilíbrio psicossocial, no equilíbrio antropológico e no equilíbrio do universo em uma teofania.

Se o símbolo se manifesta na imaginação simbólica do ser humano, é na sua dança mental que o indivíduo passa a buscar sentido e experimenta a sensação de estar vivo. Esta última ideia é explorada no campo do mito, pelo pesquisador Joseph Campbell (1991), que identifica no pensamento mitológico uma experiência de se sentir parte do todo, de sentir a vida, de experimentá-la por meio da profundidade do discurso do mito, sendo este uma grande narrativa dotada de imaginação mental e simbólica.

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens (DURAND, 1988, p.106).

Este império das imagens de Gilbert Durand (1988) corresponde ao imaginário de uma época, como articulações de imagens que possuem uma aura de difusão muitas vezes levadas pelas ideias propagadas pela oralidade ou pela escrita, pintura, dentre outros. No mundo contemporâneo, podemos notá-lo nas redes de comunicações, como é o caso da internet. Esse império de imagens transmite ideias ao nosso pensamento, articulando e conectando nossas emoções e sentimentos com o mundo cultural que produzimos.

Nesse sentido, os historiadores e as historiadoras se preocupam com as configurações desse imaginário em um determinado recorte temporal ou em uma longa duração e por meio de fontes orais, escritas, artísticas, ou seja, compostas em materialidades variadas. No caso, para compreender essas fontes, é necessário indagá-

las e problematizá-las, pois em seu âmbito há uma relação tencionada de temporalidades. Se a imaginação simbólica promove o que Durand (1988) afirma ser uma polissemia menos arbitrária e mais ampla, difícil de ser compreendida e que pode estar associada à sensação estética de experimentar o rito, o mito, os saberes profundos do ser que se tencionam pelo pensamento, pela experiência e pela memória, podemos pensar uma forma de notar esse movimento por meio das memórias confluentes da narrativa mítica, da integração do ser humano com o todo do universo. No entanto, para conseguir acessar essas relações entre culturas e povos ocasionadas pelo rito e pelo mito, é necessário pensar as narrativas e as imagens mitológicas enquanto imagens alegóricas, em sentido benjaminiano.

### A IMAGEM ALEGÓRICA

Ao ser humano, quando vivencia uma determinada cultura e presencia imagens, são transmitidos saberes históricos, culturais, sociais e vários outros construídos em seu imaginário e manifestados – revelados – em sua prática. Por conseguinte, a imagem se configura (con-figura) em um espaço interminável de saberes e se constitui em um símbolo, dotado de uma multiplicidade de presenças e significados, de um emaranhado de vivências culturais que se metamorfoseiam em seu interior simbólico.

A imagem simbólica (DURAND, 1988) presente no interdiscurso passa a voltar-se para o contexto em que se forma, sendo profusamente exposta ou interiorizada na imaginação e/ou na prática dos indivíduos. O ser humano significa simbolicamente as imagens por meio de suas práticas culturais, nas quais podemos incluir o culto ou rito das religiões, as formas de institucionalização religiosa e a constante prática de significação construída pelo *axis mundi*, pela ligação transcendente da crença que dá significado ao mundo (ELIADE, 1979). Para Mircea Eliade, a imagem, o símbolo e o mito são atuantes e fazem parte da esfera religiosa, ou seja, de uma forma espiritual de vivência e de visão de mundo “que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p.12).

Eliade busca dar um sentido espiritual à imagem e atribui a ela um sentido muito próximo do mito e do símbolo. Não obstante, acreditamos que a imagem pode manifestar ideias simbólicas por revelar sentidos múltiplos quando conectada à materialidade do mundo e à imaginação social, pois aquele que a olha está configurado por meio de uma vivência transcultural e de seu contexto histórico-social.

Na vida espiritual, tais imagens são dotadas de significados religiosos. Quando falamos em uma cruz, a sua imagem emerge em nossa mente e, dependendo de nossa cultura, podemos encontrar significados distintos para o mesmo elemento, não degradando seu sentido, mas atribuindo-lhe outros que podem ser similares ou diversos, por exemplo, a presença da cruz cristã, da cruz celta ou da cruz egípcia, que revelam ideias culturais sentidas pela visão de mundo e pela experiência de vida de uma determinada sociedade.

Identificamos que no raciocínio de Eliade (1979) nos falta uma ideia de *ser*, de sensações e de êxtase, pois nem sempre as imagens precisam significar algo<sup>6</sup>, às vezes, elas podem ser a revelação de sensações e experiências humanas. Não podemos deixar de pensar na constituição do *ser*, ou seja, nas subjetividades do sujeito enquanto uma rede de imagens e símbolos, sendo que ambos estão inseridos em nosso imaginário cultural e atribuem características às nossas condutas mentais e sociais.

Nesse caso, a imagem alegórica é constituída pela experiência de vida, de morte, de condição humana de determinada cultura em confluência com a transculturalidade dos saberes e com as transtemporalidades múltiplas da imagem. A alegoria histórica, conforme Benjamin (1984), permite identificar o histórico de uma imagem com base nas presenças de seu passado emanados no presente em que foi produzida. É a busca pelas ruínas e pelas degradações de experiências de tempo do *ser*. Dessa forma, a imagem alegórica se distancia do símbolo, pois não se configura em algo de amplo significado,

---

<sup>6</sup> Significado em um sentido de distanciamento, comum ao pensamento construído após a revolução científica (século XVI). Esse modelo de pensar atribui sentidos ao mundo e se distancia dele, não encarando o sistema total de vivência e interação das formas de vida presentes no universo. Uma proposta para verificar essa interação é a perspectiva do pensamento complexo ou da teoria dos sistemas (MORIN, 2007).



que não pode ser acessado, mas como vivências, memórias que a formalizam e movimentam em sua existência. A imagem pulsa o saber dos tempos.

A imagem alegórica é uma categoria analítica para se identificar a presença de culturas e de temporalidades, por meio da associação da memória e da sintonia entre ser humano e natureza promulgadas pelo pensamento mitológico, presente em imagens de cunho mítico e ritualístico. Nelas há a sensação de interação entre o ser e a natureza, entre o cosmo e si mesmo, em um processo coletivo pelo qual os sistemas e as vivências confluem na sensação humana de experimentar a vida. O ritual seria, então, a presentificação do mito em uma correspondência estética e espiritual produzida por meio da confluência entre ser e mundo/ ser e natureza.

A imagem é mítica a partir do momento em que se transforma em uma presença determinante do contato entre micro e macrocosmo (se pensarmos os pensadores medievais), entre divindades e mundo ou entre ser humano e universo, sendo revelada na medida em que sua forma física extrapola seu meio material, conectando-se com a profundidade do ser, com nossas ideias e pensamentos, sintonizando uma conexão entre o mundo e o eu de cada um de nós, tanto na prática quando na ideia da prática.

Essa significação se aproxima daquela exposta por Benjamin (1984), de que o símbolo se perde na relação com o criador, com o público, o que o difere da alegoria, que está presente no meio estético, sendo sua principal função: “a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p.199). O símbolo teria um sentido intrínseco enquanto a alegoria seria construída com base no declínio e na ruína. Nesse sentido, “a arte é construída por estilhaços e cacos caóticos e não por elementos totalizadores e harmônicos” (COSTA; ZDEBSKYI, 2017, p.33). A criação artística é a prática do sujeito que une temporalidades e as tenciona ao se situar em um projeto de existência. Neste, ele cria e experimenta seu mundo, seu ser e seu cosmo. A imagem alegórica, por meio do sentido de alegoria atribuído por Benjamin (1984), captura as conexões de tempo que se misturam, dando complexidade à imagem.

Nesse caso, necessitamos encontrar na imagem mítica e na alegoria ou na imagem alegórica uma ideia de presença (GUMBRECHT, 2009). A presença da imagem se fortalece dentro de uma rede de temporalidades e de pensamentos, sendo

construída pelo sujeito que é concebido diante das experiências de seu passado, de seu instante e das expectativas de seu futuro, ou seja, dentro de um espaço-temporal em que elas são manifestadas e reveladas ao *ser* que as concede “vida”. Assim sendo, conforme Eliade (1979), a imagem não pode ser mutilada e destruída. Além disso, ela se metamorfoseia em seu serpentear no espaço-tempo, sendo concebida pelo sujeito que a viu nascer, o qual a exterioriza de acordo com o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativas*, categorias pensadas pelo historiador Koselleck (2006).

Para Koselleck, o tempo histórico se delimita na tensão entre essas categorias. O passado é pensado em consonância com a espacialidade posto que ele ocorreu em um determinado lugar social, podendo saltar para outros acontecimentos passados. Tal fato difere-o do horizonte que é buscado, mas nunca alcançado, pois se situa sempre na distância, no futuro, o qual pode concebê-lo de acordo com as experiências e que não o pode definir com precisão, por isso se delimita nas expectativas de um horizonte distante.

Segundo Koselleck (2006), a história só é possível por meio dessa tensão, entre um espaço de experiência e um horizonte de expectativas. Isso possibilita pensarmos a imagem enquanto um vestígio situado entre as experiências de uma cultura. Em outras palavras, seu passado que a acompanha e na tensão com as expectativas que a metamorfoseiam, pois ela salta de um espaço-temporal para o outro se comunicando e se resignificando de acordo com o imaginário cultural de um tempo. Em determinados contextos históricos, a relação de passado, presente e futuro se diferencia, pois as práticas e os costumes de como compreendê-la e vivenciá-la se situa nas formas de convivência com a cultura, os povos e o ambiente. Dessa maneira, o futuro é um desejo do passado que perpassa pela construção e vivência do que é o presente. A imagem cintila e relampeja as temporalidades de forma plural e descontínua, carregando memórias e indícios que saltam nos tempos.

A presença é um dos atributos da imagem física e da imagem mental. Na primeira é possível ver e sentir por meio do visível a olho nu, do olhar que se realiza para a imagem e na segunda, o imaginário e o pensamento estimulam as imagens em níveis psíquicos, culturais, oníricos e são transmitidos por ideias, vontades, desejos, emoções,

contos, mitologias, dentre outros. Ao pensar a ideia de uma presença que distingue a imagem, Neiva afirma que “A ontologia da imagem deve conciliar as dimensões temporais do presente e sua passagem para o passado, bem como aquilo que nos vem do passado para o presente” (NEIVA, 1993, p.13). A imagem alegórica intensifica o imaginário e possibilita reconhecer na narrativa, na iconografia e nas esculturas de cunho mítico, o movimento de pensamento e de temporalidades que transbordam o ato de sentir e de compreender a sua presença. Nela estão presentes as temporalidades, as emanções de sensações e emoções profundas, inclusive o desejo de futuro, como por exemplo, as visões do pós-morte.

Essas experiências de crença quanto a visualização e vivência de um pós-morte permitem que o ser humano salte para o passado-futuro daquele que se vê morrer e se sintonize com o futuro-presente da sua situação enquanto ser renascido. A presença da imagem é a manifestação de memórias e de temporalidades que confluem em sua manifestação. Essa presença é parte de uma cultura mítica que desenvolve sua relação com o mundo de forma presencial, sentindo o mundo em si mesmo e não se desconectando do mundo para construir ou atribuir sentidos a ele (GUMBRECHT, 2009). A imagem alegórica pode ser compreendida nas visões antigas e medievais do pós-morte, na dança, nos rituais, no movimento das festas, dos ritos de passagem, nos mitos e na literatura, meios em que a imagem mental profusa o ser e o expande, sendo possível perceber os lapsos, os sintomas dessa memória transmitida pelo mito e as suas intensidades estéticas promovidas pelo interlace do mundo e do ser humano.

Esta tensão possibilita que a imagem mítica e seu imaginário interajam com o ser quando este pensa em revelar a imagem que lhe vem à mente, dando-lhe uma espécie de manifestação física. No momento da prática, as temporalidades se encontram e mostram ao ser que as imagina a confluência de experiências passadas e dos horizontes de expectativas, de projetos e anseios ou inquietações, críticas sociais ou políticas, que se encontram e se presentificam. Conforme Gumbrecht (2009), essa manifestação de intensidade da presença acontece por meio da relação entre o mundo e o pensamento do ser, que é revelada em sua produção por meio das sensações estéticas de mundos passados ou míticos.

Nessa experiência estética, a imagem alegórica se relaciona entre a sensação e o imaginário, pois nela interage o “movimento de memória e imagem, na forma de um imaginário disforme e complexo, no qual o sentido não é o fim, mas a sua inspiração, dotada de criatividade e de sentimentos de experiências humanas temporalmente turbilhadas” (COSTA; ZDEBSKYI, 2017, p. 30). Para Costa e Zdebskyi (2017), a alegoria histórica de Benjamin institui a possibilidade de pensar a complexidade da cultura e da sociedade por meio dos encontros e desencontros promovidos pelos entrelaçamentos culturais ou entrelaçamentos transculturais (SILVEIRA, 2019). Para Silveira (2019), o conceito de entrelaçamento possibilita pensar mentalmente sobre os múltiplos fios que formam o tecido histórico, sendo possível de ser aplicado na análise de fontes históricas, pensadas como um vórtice que promove o ponto de confluência desses fios.

Para o ofício dos historiadores e historiadoras, convém verificar as visões de mundo de um determinado contexto por meio de fontes materializadas no tempo para analisar a produção e a presença das imagens em seu imaginário cultural. A fonte lhe transmite dúvidas e problemas a serem pensados, tais como as constantes ressignificações contextuais, tratando-se de uma configuração do sujeito no espaço e no tempo. As fontes detêm imagens alegóricas que cintilam e saltam temporalmente, indagando aquele que vive no presente e que a vê, sente-a e a lê. Diante disso, as imagens pulsam no pensamento e são movidas, também, pelo imaginário cultural.

Esta afirmação permite pensar a imagem mítica como um agente que se manifesta quando evocado ou revelado, porque sempre está lá, no pensamento, esperando por ser encontrado, repensado e presenciado. Eliade (1979) estudou as imagens e símbolos em diversas sociedades que construíram seu contato com o sagrado por meio da ideia de *imago mundi*; da árvore cósmica, das mandalas, dos templos, dentre outros. De acordo com o historiador romeno, a psicanálise interpreta os símbolos enquanto construções de nossa psique, na qual podemos encontrar rastros de arquétipos que caracterizam a forma como o ser humano entende seu mundo.

Nesse caso, o ser humano passa a presenciar a transformação de seu ser associando-o ao microcosmo, buscando o *imago mundi*, uma união entre as bipolaridades, entre o pré-formal, isto é, a reintegração e o entendimento do universo.

Nas imagens alegóricas presentes nos mitos, a integração entre o ser e o mundo acontece por meio da experiência de viver e sentir a conexão entre o micro e o macrocosmo, na qual as transtemporalidades se movimentam, muitas vezes na construção de um tempo mítico, eterno, que se refere à emergência da profunda condição da morte.

Dessa forma, essas temporalidades podem ser acessadas pela imagem alegórica, a qual é disposta com base nas ressignificações e nas presentificações de passado que ecoam nela. A imagem pode se transmitir alegoricamente por meio de uma conexão com suas temporalidades. Destarte, as narrativas ou imagens míticas utilizadas pelos(as) historiadores(as) são testemunhos de um passado e comunicam imagens de tempos anteriores, dependendo do recorte temporal do pesquisador.

O tempo passa a ser um elemento necessário para a metamorfose da imagem, que se delineia pelos agentes produtores que a pensam e a transformam, revelando suas sintonias com o meio cultural. Se o símbolo é difícil de ser mapeado, pois é complexo em um nível intrínseco, a alegoria possibilita o acesso a esse imaginário que interliga os tempos. Esses laços temporais podem ser problematizados com base na alegoria proposta por Walter Benjamin (1984), que é analisada por Costa e Zdebskyi (2017) como metodologia para compreender os povos antigos e medievais. A imagem alegórica presente nas fontes históricas de cunho mitológico, artístico e ritualístico, possibilita o contato transtemporal, para se compreender como em um contexto de produção soam presenças de passado (GUMBRECHT, 2009) de outros povos e culturas.

De acordo com Gumbrecht (2009), ao pensar em uma cultura de presença (época medieval) podemos sentir o passado dentro das práticas do sujeito enquanto um elemento de sua formação ontológica, ou seja, a presença do passado no instante de vida do sujeito. Se formos movimentar nossos olhares para momentos históricos, nos quais a cultura de presença (época medieval) estava sendo praticada, nós passamos a sentir que a imagem alegórica faz parte da própria vivência cultural do ser-humano, de seu comportamento e de seu meio, sendo manifestada mais corriqueiramente, em seu sentido espiritual, principalmente porque o mundo do intelecto não separava ser humano e universo. Como coisas diversas, ele as unia.



A imagem alegórica reconhece a confluência de tempos e a presença de mundos passados que são presentificados pela linguagem ou pela iconografia. Identificar essas temporalidades é tornar a imagem heterogênea e complexa, pois as narrativas e imagens míticas soam ecos de passados transculturais, dinamizados pelos movimentos dos saberes captados pela racionalidade mitológica e espiritual da sensação de confluência do mundo com o ser humano. Essa imagem alegórica pode ser exemplificada pela *Commedia* de Dante Alighieri. Obra escrita no século XIV que cintila mundos passados em sua narrativa mítica, identificando-os na união das temporalidades, na eternidade do pós-morte medieval.

Na primeira parte da obra, *Inferno*, inúmeros seres híbridos são rememorados da mitologia greco-romana e descritos como guardiões do submundo medieval. Esses seres funcionam como imagens alegóricas, pois possuem em seu ser a presença de mundos passados que são somados e visualizados sob uma ótica do século XIV, que, ao modificar algumas de suas características ainda elenca a garantia de que o passado antigo é presente, ou seja, serpenteia em sua descrição, sendo dotado da confluência de temporalidades. Um deles é o Minotauro de Creta, descrito no sétimo círculo do inferno. Dante o apresenta como o ser que provém da união entre Pasífae e o touro branco, identificado com semblante bestial e violento: “e à orla daquele abismo, sobreerguida, / eu vi de Creta a infâmia inominada, / numa vaca postíça concebida” (*Inf.*, XII, 11-13). Nesse caso, o Minotauro conflui as presenças de passado encontradas em narrativas míticas como a *Eneida* de Virgílio, *Metamorfoses* de Ovídio, *Tebaida* de Estácio, ocupando espaço no inferno de Dante<sup>7</sup>.

O poeta não define, explicitamente, a caracterização física do Minotauro e constrói sua ideia com base no imaginário do saber mitológico antigo e medieval, em que esse ser poderia estar associado ao submundo, às provas iniciáticas, às violências contra o ser, ao sacrifício, à justiça divina, dentre inúmeros outros elementos. Dante parece não se preocupar se o Minotauro será imaginado com corpo de touro e cabeça

---

<sup>7</sup> Para compreender essa relação de forma aprofundada recomendamos o *artigo Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na Commedia de Dante* (COSTA, 2020).

humana ou com cabeça de touro e corpo de ser humano, mas com a sua alegoria plástica-mitológica, com a interação dos saberes e com a sua multiplicidade criativa.

O uso do touro rememora práticas sagradas e míticas que advém do valor encontrado no animal, como força, manifestação divina, violência, sacrifício. Esse hibridismo transtemporal é um elemento comum aos mitos e pode ser acessado pela disposição das imagens alegóricas, do exercício de conexão entre suas presenças culturais. Além dos híbridos, há inúmeras passagens que apresentam o cruzamento transcultural manifestado pela narrativa, tornando possível identificar, por meio da imagem alegórica, a confluência das culturas célticas, gregas, romanas, árabes, dentre outras. Nesse sentido, a perspectiva da imagem alegórica possibilita visualizar um medievo plural, movimentado, global e mais conectado com os seres humanos e o mundo.

Podemos identificar nos mitos, nos rituais e nos constantes transe da experiência do sagrado um sentimento de união ao todo, de integridade com o cosmo, percebido na dança das imagens com seus duplos. Destarte, a aparição de um espírito ou da emoção do transe e da conexão com o divino passam a deter uma experiência sensível, na qual o símbolo se manifesta produzindo um significado por si só e não para si. No universo da magia e da religião, a imagem alegórica e a imaginação mítica se desenvolvem constantemente na experiência com o sagrado. Reconhecer a imagem alegórica é descentralizar os tempos, as culturas e as narrativas de um só escopo, linear e homogêneo; é promover o serpentear das experiências múltiplas presentes nos mitos, os quais alcançam a diversidade e a profundidade das sensações humanas em confluência com o mundo.

Se pensarmos o movimento da imagem conforme Warburg (2015) e Didi-Huberman (2013), a sua presença com base em Gumbrecht (2009) e a alegoria conforme Walter Benjamin (1984), podemos encontrar no “pós-vida” das imagens um rastro de fios que conectam a experiência do sagrado por meio das relações entre a literatura, a música, a arte pictórica e outros meios, nos quais o mundo e a experiência estética de sensação de vida e de morte se manifestam em alegorias apresentadas em uma

narrativa mítica, em esculturas religiosas, artísticas, em um além-túmulo ou em um ritual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem passa por inúmeras tentativas de compreensão, sendo hoje um conceito discutido em diversas áreas do conhecimento. Sua maleabilidade e plasticidade lhe dá uma investidura sensível e não sensível de difícil entendimento, demonstrando-se em diversos meios que buscam representá-la ou dotá-la de vida. Ao identificar as imagens de categoria mitológica e religiosa, nota-se que seu significado pode ser simbólico ao conectá-las com os eventos das entidades sobrenaturais, das divindades, mas pode ser emblemático quando manifestadas em objetos ou alegóricas, conforme a visualizamos, quando resultam da união de temporalidades que confluem sensações de experiência estética. De acordo com Durand (1988), seu estatuto simbólico é manifestado em todos esses casos, sendo o fim último de cada uma dessas manifestações de imagens.

Os pesquisadores tratados aqui, principalmente Durand (1988) e Eliade (1979), salientam o mistério das imagens simbólicas como um campo labiríntico, onde poderíamos nos perder se nos deparássemos com suas várias faces. Porém, Durand (1988) salienta que o simbolismo, sendo uma expressão do imaginário, é uma forma de imaginação dependente de seu meio e de sua cultura. Já Eliade (1979) busca as expressões do simbolismo religioso nos vários fenômenos religiosos que se manifestam em mitologias e rituais com a intenção de compreender as suas similaridades configuradas, comumente, pelo comportamento humano.

Algumas formas de pensar a imagem ainda mostram um olhar que determina uma continuidade, do antigo para o novo, como se houvesse uma linearidade de pensamentos, nos quais a imagem seria construída e representada ao se limitar às centralizações de uma cultura, perdendo sua maleabilidade. As ciências humanas estavam muito preocupadas com os sentidos que uma determinada imagem transmitia em um imaginário, sem entender a presença da imagem na sua prática cultural, do

sujeito em seu meio, em suas temporalidades descontínuas; da alegoria proposta por Walter Benjamin (1984), que comporta presentificações de mundos passados revividos e remodelados pelo serpentear da imagem em sua manifestação de presença.

Portanto, tratamos aqui da imagem mítica como um pensamento que carrega um “pós-vida” de outras imagens, no tempo e no espaço, que são reveladas, sentidas e pensadas pelos sujeitos de acordo com seu contexto histórico-cultural, elencando em práticas, como nos rituais e nas crenças religiosas e manifestando a categoria da presença do que reconhecemos ser imagens alegóricas. Esse é um caminho para pensar uma perspectiva da imagem mental enquanto uma presença expressa pelo imaginário cultural dos tempos, sendo possível de ser mapeada ao se atentar às fontes históricas, dispostas em momentos específicos, que correspondem a um sistema de temporalidades, em que o sujeito formador, articulador e produtor está encarando o seu passado e visando seu futuro, projetando ideias e pensamentos sobre seu imaginário. Assim sendo, devemos olhar para a história ao pensar as imagens mentais e míticas em seu eco produzido como imagens alegóricas, seja através das presenças de ideias e pensamentos que manifestam e revelam temporalidades que se comunicam seja ao se cruzar em um grandioso emaranhado de fios, formando um grande tecido que é a história.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- BELTING, H. **Por uma antropologia da imagem**. *Concinnitas*, ano 6, vol.1, n.8, 2005.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- COSTA, D. L. ZDEBSKYI, J. F. **Alegoria histórica: uma possibilidade para operacionalizar tempo e espaço na antiguidade e no medievo**. *Roda da Fortuna*, v. 6, n. 2, 2017. p.29-43.
- COSTA, D. L. **Seres híbridos medievais: a revelação figural das harpias na Commedia de Dante**. *Saeculum – Revista de História*, v. 25, n. 42, 2020. p.207-221.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 2010.

DURAND, G. *Imaginação simbólica*. São Paulo: Dutrix USP, 1988.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GUMBRECHT, H. U. *A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado*. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n.3, set., 2009. p.10-22.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LATOURE, B. *“Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião*. *Mana*, v. 10, n. 2, 2004. p.349-376.

MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NEIVA, Eduardo. *Imagem, história e semiótica*. *Anais do Museu Paulista Nova Série*, n. 01, 1993. p.11-29.

SAMAIN, E (Org.). *Como pensam as imagens*. São Paulo: UNICAMP, 2012.

SILVEIRA, A. D. *Política e magia em Castela (século XIII): um fenômeno transcultural*. *Topoi*, vol. 20, n. 42, 2019. p.604-626.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artista: Talles Lopes

