



## **Acheiropoiesis: sobrevivência do valor de culto na imagem técnica<sup>1</sup>**

Ronaldo Entler<sup>2</sup>

Faculdade de Comunicação e Marketing da Fund. Armando Álvares Penteado – FAAP

### **Resumo**

Toda imagem sagrada possui uma profunda identificação com aquilo que representa. Conforme o cristianismo medieval, pela *acheiropoiesis* essa experiência é levada ao limite: trata-se do milagre pelo qual o ser divino deixa uma imagem de si mesmo, sem a ação da mão do homem. Muito distante desse contexto, algumas fotografias parecem ainda tocar o desejo de encontrar na imagem a manifestação espontânea de um objeto afetivo, como ocorre na *acheiropoiesis*. Isso aponta para um paradoxo: a possibilidade de sobrevivência de um “valor de culto” nas mesmas imagens técnicas que pareciam superá-lo.

### **Palavras-chave:**

Fotografia, aura, valor de culto, relíquia, *acheiropoiesis*

## **Acheiropoiesis: sobrevivência de um valor de culto na imagem técnica**

A fotografia tem uma natureza impura. Por um lado, isso torna infrutífero o debate ontológico que tenta apontar sua suposta essência, por outro, sempre permite descobrir aspectos surpreendentes nos diálogos que estabelece com outras imagens, com outras tradições. Várias leituras já demonstraram bem essa complexidade: a fotografia nasce com um pé no território da arte e outro no território da ciência, de forma que ela se coloca entre o desejo de descrever o mundo racionalmente e o de interpretá-lo afetivamente. Como diz Francesca Alinovi, “a fotografia encara a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental” (*apud* Fabris, 1998: 173-4). Em termos tecnológicos, também sabemos que a fotografia absorve conquistas e, junto com elas, códigos que vêm de Renascimento, como já demonstrou Arlindo Machado, no clássico

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, do X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Jornalista, mestre em Mídias pelo IA-Unicamp, doutor em Artes pela ECA-USP, pós-doutor em Mídias pelo IA-Unicamp. Professor e coordenador de Pós-Graduação da Facom-FAAP.



livro *A ilusão especular* (1984: 30-1 e 63-75). O que nos interessa são exatamente essas fissuras ontológicas da fotografia, que ficam impregnadas de expectativas que provém de diferentes campos do conhecimento, de épocas históricas distintas.

Georges Didi-Huberman nos lembra que uma imagem absorve formas que sobrevivem aos saltos do tempo: não propriamente sentidos, mas sintomas que se manifestam e que não podem ser pensados apenas em termos de herança cultural. Se a história da arte é formada de anacronismos, de tempos impuros (Didi-Huberman, 2000: 16), que outros tempos podem sobreviver na fotografia, além daqueles que determinaram diretamente sua técnica, seus códigos e suas aplicações?

A questão que colocamos é um tanto arriscada. Buscamos em nossa relação atual com a fotografia algo que não vem da arte ou da ciência, como já é consensual, mas da religião. Trata-se de manifestações que a racionalidade técnica parecia ter superado e que, historicamente, ultrapassa os diálogos com o Renascimento, remetendo a uma experiência do cristianismo medieval recalçada pelo pensamento moderno.

As pistas vêm de Roland Barthes quando, de passagem, se coloca a seguinte questão:

A fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário, isto é, que ela não é feita pela mão do homem, *acheiropoiotos*? (Barthes, 1984: 124-5).

Mais adiante, discutiremos essa palavra estranha: *acheiropoiotos*. De imediato, notamos na fala de Barthes a ingenuidade que marcou o pensamento de tantos autores que não souberam enxergar a presença da “mão do homem” na técnica, seja nas escolhas conscientes de um autor, seja nos padrões culturais amalgamados no dispositivo. Se não enxergamos a ação dessas intervenções humanas entre a imagem e o objeto fotografado é exatamente porque, de fato, uma crença quase religiosa as obscurece, algo que Arlindo Machado chamou, com a devida razão, de “mística da homologia automática” (Machado, 1984: 30). Mas, no caso de Barthes, como denunciar aquilo que ele mesmo confessa? Ou seja, sua fé, sua teimosia.



Não se trata, portanto, de explicar uma essência da técnica, mas de admitir que, nessa imagem, algo atua também nas brechas da racionalidade que a própria fotografia pretendia afirmar, uma espécie de *pathos* que sobrevive de uma relação com as imagens religiosas do passado. Como pergunta Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: “não somos tocados por um sopro do ar respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1994: 223). Jogando contra uma suposta essência da fotografia, talvez ainda pesem essas impurezas do tempo, dentre as quais os resíduos de um velho misticismo supostamente filtrados pela modernidade.

### **Acheiropoiesis**

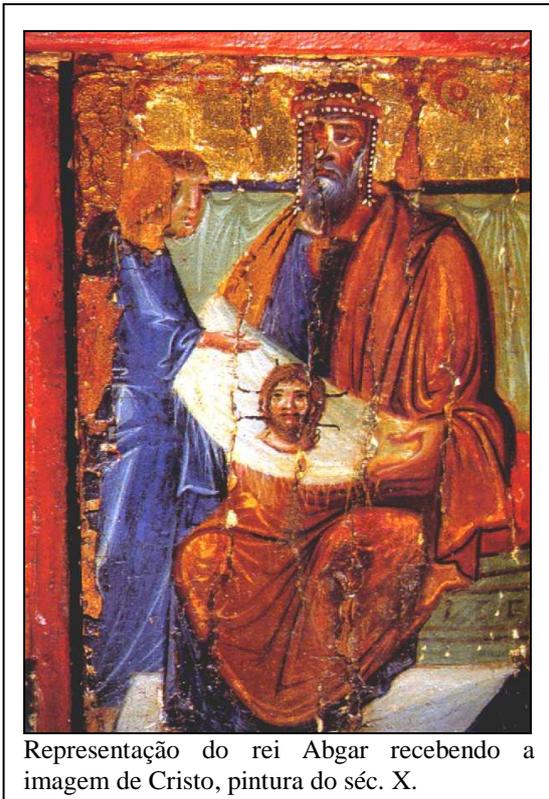
Em nossos dicionários não existe uma tradução dessa palavra oriunda do grego. Na construção de *acheiropoiesis* temos: a = negação / kheir = mão / poiesis = fazer, que resulta muito literalmente naquilo a que se referiu Barthes, a possibilidade de algo feito sem a mão do ser humano. Em textos em português, o produto gerado pela *acheiropoiesis* pode ser denominado por meio de algumas variações: *acheiropoieton* (grego), *acheiropoiotos* (corruptela latina), *acheiropoieta* (plural em grego, adotado também em latim), *achiropita* (italiano)<sup>3</sup>. Na tradição cristã, esse termo qualifica especificamente as imagens que se supõe terem sido geradas espontaneamente, pela própria ação divina.

A idade média debateu durante séculos a legitimidade das imagens que tentavam dar conta de representar Deus, um ser que permanecia invisível, perfeito e distante, apesar de sua manifestação terrena na forma de Cristo. Deus fez o homem à sua semelhança: como imagem de Deus, somos então uma primeira e plena *acheiropoiesis*. Mas o homem não é digno de engendrar uma forma que se pretende semelhante a Deus. Ele pode ser alcançado pela imaterialidade da palavra, mas não circunscrito numa aparência física. A interdição da imagem, assumida pelos judeus e, séculos depois, pelos cristãos protestantes, está colocada pelo velho testamento: “não farás imagem para ti” (Êxodo,

---

<sup>3</sup> No Brasil, temos alguma familiaridade com esta forma, *Achiropita*, trazida pelos imigrantes italianos. A igreja do tradicional bairro do Bixiga, em São Paulo, chama-se Nossa Senhora de *Achiropita* em homenagem à igreja original situada na região da Calábria, na Itália. Sua história diz que, no final do século VI, um certo Capitão Maurício construiu uma igreja em homenagem à Virgem Maria, mas a imagem que pintavam na parede durante o dia sumia durante a madrugada. Numa noite, um vigia viu entrar na igreja uma senhora que demorava a sair. Ao procurá-la, constatou que ela havia desaparecido, mas uma pintura na parede havia surgido misteriosamente, supostamente gerada pela presença da própria Virgem.

20:4). Por sua vez, os cristãos medievais absorveram o hábito pagão do culto solene (*dulia*) das imagens, mas não sem viver uma intensa crise, já que a adoração (*latría*) de ídolos continuava sendo um pecado mortal. Os debates sobre a legitimidade dessas representações, que duraram séculos, assumiram por vezes a forma de uma censura violenta, mas também produziram através dos teólogos uma “semiótica” bastante sofisticada, seja para defender, seja para condenar as imagens. Em meio à proliferação dos ícones, uma imagem parecia ser mais legítima que as demais: aquela que foi chamada de *acheiropieton*, ou seja, uma imagem emanada do próprio Deus.



São João Damasceno (séc. VIII) reproduz a lenda sobre aquela que teria sido a primeira dessas imagens: para tentar curar uma enfermidade, Abgar V (ou Agbar, variante encontrada em alguns textos), rei de Edessa, enviou uma carta a Cristo pedindo que viesse à sua cidade. Cristo teria recusado o convite mas, em retribuição à devoção do rei, decidiu enviar-lhe um retrato. Como o brilho divino ofuscava a visão do pintor, o próprio Cristo fez aparecer sua face sobre o tecido que foi então enviado a Abgar (cf. Besançon, 1997: 182). O rei pôde então ser curado graças a essa presença indireta de Cristo:

uma imagem feita de sua própria substância. A imagem de Edessa, conhecida como *Mandyllion*, é considerado o primeiro ícone de Cristo. Essa relíquia pode ser vista em Constantinopla entre os séculos X e início do século XIII, perdendo-se no período da Quarta Cruzada. Reaparece em Paris algumas décadas depois na Sainte Chappelle, em Paris, desaparecendo definitivamente no período da Revolução Francesa.

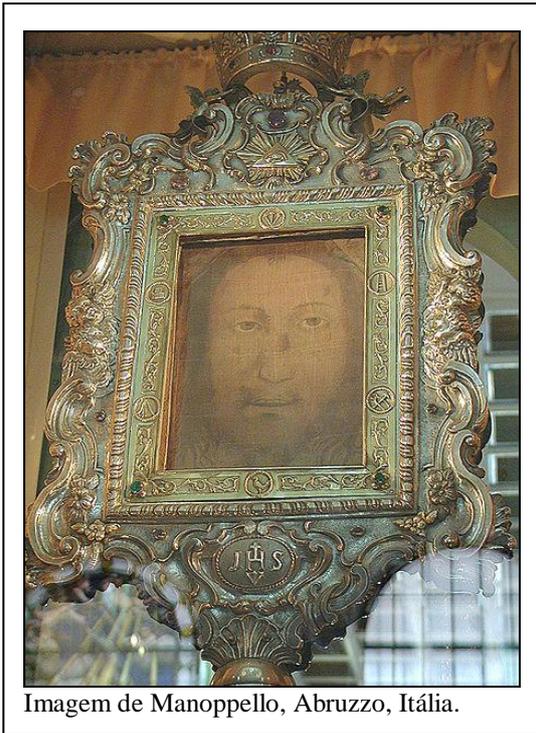


Imagem de Manoppello, Abruzzo, Itália.

Há outros exemplos mais conhecidos da tradição cristã. Um deles é o sudário de Turim, mortalha que supostamente envolveu Cristo sepultado, que discutiremos mais adiante. Outro é o sudário de Verônica, pano que uma mulher teria usado para enxugar o rosto de Cristo em sua subida no Calvário, e que ficou exposto como relíquia em Roma, entre os séculos XII e XVII. É interessante também a lenda de que o nome Verônica teria nascido a partir dessa história, significando “vero ícone”, ou seja, verdadeira imagem. O destino dessa relíquia é incerto. Alguns

acreditam se tratar de um véu que permanece no Vaticano, mas que já não traz a figuração clara de um rosto. Outros dizem que é a imagem que apareceu no século XVII na cidade de Manoppello, Itália, onde hoje está o *Santuario del Volto Santo* (Rosto Santo). O assunto ainda é motivo de debate entre os especialistas mas, sendo ou não o Sudário de Verônica, a imagem de Manoppello é cultuada como um legítimo *acheiropoieton*.

É fácil entender a força dessas imagens. Além de produzirem semelhança, ou independentemente da semelhança, elas têm com Deus uma relação indicial (no sentido que Charles Sanders Peirce dá ao termo), emanaram de sua presença, de sua vontade ou de seu sofrimento. Não são apenas representações da história, são objetos que participaram da história, definição mesma de “relíquia”. São intensas – e duvidosas – como muitos dos objetos sagrados que eram vistos em Roma até o século XVI: madeira da cruz ou pregos que prenderam Cristo, ossos dos apóstolos, migalhas do pão da Santa Ceia, leite dos seios da Virgem Maria. Coisas como essas soam absurdas mas, em essência, não são diferentes dos souvenirs igualmente fetichistas que, ainda hoje, podem ser comprados como memória de fatos históricos: pedras trazidas da lua pelos astronautas, pedaços do muro de Berlim, poeira do 11 de Setembro etc.

De modo mais amplo, os ícones medievais causavam comoção porque, conforme entendiam alguns teólogos que os defendiam, eles eram mais que uma imitação, eram



uma manifestação (hipóstase) do próprio Cristo (cf. Besançon, 211-13). A relação é menos óbvia, mas de algum modo essa justificativa também toca as expectativas do *acheiropoieton*. Na prática, os ícones medievais eram feitos por religiosos que pintavam segundo rigorosa disciplina, a partir de modelos eruditos definidos pelos teólogos. Esses modelos não eram assumidos como uma escolha estética, ao contrário, eram praticados pelos pintores de um modo ritual, de forma que eles não se consideravam criadores das imagens, apenas instrumentos do verdadeiro autor que era Deus.

### **Fotografia: *acheiropoiesis* racionalizada**

A passagem da Idade Média para o Renascimento implica mudanças importantes no pensamento, mas que tendem a ser entendidas com certo radicalismo: de um lado, a idade das trevas, quando não se produziram arte e nenhuma outra forma de conhecimento; de outro, a retomada das luzes, quando a produção artística assume bases científicas e o conhecimento se distancia das questões de fé. Nenhuma das duas coisas é totalmente verdadeira. Ainda que não houvesse a autonomia que o conceito de arte passou a reivindicar, isto é, ainda que a imagem estivesse vinculada autoritariamente às suas funções doutrinárias, não apenas existiu uma intensa produção iconográfica no medievo como, esporadicamente, produziram-se sofisticadas teorias sobre seu modo de representação<sup>4</sup>. Em contrapartida, a ciência renascentista não exclui o desejo de enxergar na regularidade da natureza física uma manifestação de Deus. Como afirma Alfredo Bosi, “no mundo pós-medieval, foi à arte, e só à arte, que coube realizar, em uma perspectiva imanente, a aliança entre corpo e alma, aparência e transcendência, que a Encarnação cristã anunciara” (Bosi, 1988:74). A transformação mais importante é o caráter humanista do pensamento que torna possível uma arte cristã menos doutrinária. Não que o Renascimento estivesse livre de modelos. Como lembra Bosi, “o olhar da Renascença chama-se perspectiva” (*Ibid*: 74) e, sabemos, a perspectiva é um artifício bem demarcado em suas regras, mas que desloca sua ênfase de Deus para o sujeito que, agora, tem autoridade para falar do mundo a partir de si, e para hierarquizar os elementos do espaço não mais a partir de questões teológicas, mas de seu próprio olho.

Nesse novo contexto, o acesso à verdade não depende apenas de uma concessão divina, torna-se disponível a qualquer um que saiba apreender o modo de funcionamento da natureza. Mesmo com tudo isso, o desejo de alcançar certa espontaneidade na produção

---

<sup>4</sup> Ver Lichtenstein, J. A pintura. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. S. Paulo: Ed. 34, 2004.



das imagens não se perde totalmente. Gombrich reproduz a anedota segundo a qual Michelangelo "procurou conceber suas figuras como se existissem ocultas no bloco de mármore em que estava trabalhando; a tarefa que se impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria" (Gombrich, 1993: 35). Mais significativo que isso, é o fato de que a perspectiva não deixava de ser uma tentativa de extrair da natureza as regras para sua própria representação. É exatamente esse anseio por uma auto-representação da realidade que desemboca, no século XIX, na descoberta da fotografia.

Quando nossa civilização já havia reafirmado o processo de laicização do conhecimento por meio do projeto iluminista, surge então essa técnica que permite ao real oferecer uma imagem de si, "o lápis da natureza", para usar a expressão de Talbot<sup>5</sup>, um dos inventores da fotografia. Sabemos que essa é uma compreensão insuficiente e ingênua da nova técnica, mas estamos diante do mesmo desejo ancestral que visava à possibilidade da *acheiropoiesis*, traduzida agora em bases mais científicas.

Já consciente dos artifícios implicados na fotografia, Philippe Dubois fez uma espécie de "cirurgia semiótica" para localizar no ato fotográfico esse instante ínfimo em que o ser humano não atua, quando a luz refletida pelo objeto diante da câmera toca a película sensível (Dubois, 1994: 85-6). Apesar de esmagado bem no meio de tantas escolhas e codificações, segundo o autor, é esse instante que confere à fotografia seu grande poder testemunhal. Sabemos, no entanto, que o próprio Dubois se tornou crítico com relação a essa abordagem, não tanto pelas conclusões a que chega, mas pela falência dessa abordagem ontológica (a busca do essencial, do peculiar da fotografia), improdutiva num momento em que as linguagens dialogam tanto e se contaminam.

Não é necessário retornar a esse infindável debate sobre o estatuto da fotografia. Também não importa checar a validade dessas posturas que usamos para justificar uma aproximação entre a fotografia e o *acheiropoieton*. O que buscamos não é compreender a fotografia em si, mas aquilo que a coloca dentro de certas dinâmicas, às vezes um tanto afetivas, carregadas de traços dessa "mística" da espontaneidade da representação, algo que a operação técnica não apenas não consegue apagar, como eventualmente ajuda a reforçar.

---

<sup>5</sup> *The pencil of nature*, livro de William Fox Talbot editado pela primeira vez em 1844.



## **Persistência do pensamento mágico**

É preciso resguardar as diferenças entre as formas simbólicas próprias à magia, à religião e à ciência. Mas também aqui podemos abandonar a perspectiva ontologia – a busca do específico – para ver como essas experiências se contaminam.

O pensamento mágico é marcado por uma indistinção entre signo e objeto. Nesse contexto, a palavra ou a imagem não fazem referência a algo que lhe é exterior: existe tal nível de identificação entre um e outro que a manifestação do signo almeja produzir uma ação direta sobre o objeto. Por sua vez, a religião reivindica certa consciência sobre o caráter convencional de seus símbolos, portanto, alguma distância entre o signo e o objeto.

Ernest Cassirer reconhece a sobrevivência do pensamento mágico no âmbito da religião, sobretudo no modo como a palavra parece possuir uma profunda identidade com uma potência divina (CASSIRER, 1985, p. 64-5). De certo modo, a *acheiropoiesis*, como todo culto às relíquias, pode também ser entendida como a sobrevivência de um elemento mágico no âmbito da religião. Ela o desejo de tocar a coisa mesma, de eliminar a mediação.

Nenhuma forma de conhecimento pretende maior autonomia para a linguagem – isto é, maior nível de abstração – do que a ciência: para que uma formulação seja verdadeira não é preciso haver correspondência com nenhum dado sensível exterior. Mas a imagem técnica, mesmo sendo um produto desse pensamento científico, permanece como um lugar em que resíduos de um pensamento mágico podem sobreviver.

Segundo Vilém Flusser as imagens foram produzidas a partir de um distanciamento do olhar que permitiu abstrair o mundo numa representação bidimensional. Essas imagens que tentavam guiar o homem no mundo se tornaram mágicas (idolatria) e precisaram ser rasgadas em textos lineares que serviam para guiar o homem em sua relação com as imagens. Portanto, textos tentam explicar as imagens que tentam explicar o mundo. Esses textos deram origem a formulações conceituais que se afastaram das imagens que visavam explicar (textolatria), e precisaram ser traduzidos nas imagens técnicas (cf. Flusser, 2002: 7-11).

Os textos foram inventados no segundo milênio a.C. a fim de desmágicarem a imagem (embora seus inventores não tenham se dado conta disto). As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de remágicarem os textos (embora seus inventores não tenham se dado conta disto). (Ibid: 16-17)

Com essa *remagicização*, a imagem e o mundo se confundem, “de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento” (Ibid: 14). O esforço de Flusser é o de demonstrar que essa nova dimensão mágica é distinta daquela primitiva. Enquanto as primeiras imagens representavam o mundo, as imagens técnicas representam teorias, enquanto as primeiras ritualizam um modelo chamado “mito”, esta outra ritualiza um modelo distinto chamado “programa”. Essa diferenciação permite assumir uma posição crítica peculiar, que reconhece o caráter mágico inerente a toda imagem, mas busca recuperar a consciência dos sucessivos processos de abstração que estão em jogo, as mediações que participam dessa nova magia das imagens técnicas.

Independentemente do nível de consciência que se alcance desse caráter abstrato das imagens técnicas, resquícios do pensamento mágico sobrevivem em nossa relação cotidiana com a fotografia. Essa complexa relação entre a “distância” imposta pelo signo e a ilusão de “proximidade” com o objeto está na base de outras teorias importantes.

Walter Benjamin assume que a “aura” da obra de arte, que determina um valor de culto sobre esse objeto autêntico e único, tem origem nos usos rituais da imagem. Essa tradição religiosa absorvida também pela arte laica implica na sensação de que aquilo a que a imagem remete tem algo de inapreensível. Em sua obra, Benjamin não explica a noção de aura de maneira linear e única mas, numa definição que particularmente nos interessa, ele diz: “em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (Benjamin: 1994: 170). Assim também poderia ser explicada a experiência de sentir a presença divina numa imagem: um objeto físico e próximo que nos coloca diante de uma transcendência, portanto, de um ser distante.

Sabemos que, para Benjamin, a fotografia e o cinema determinam uma nova forma de percepção da obra de arte que tende a destruir essa aura: o “valor de culto” é substituído

por um “valor de exposição” ligado exatamente à reprodutibilidade que essas técnicas permitem. No entanto, referindo-se à fotografia, ele próprio pondera:

Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos (Ibid: 174).

Num texto anterior, “A Pequena História da Fotografia”, Benjamin também observava que, considerando a força de certos retratos, “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós”, pois esses rostos retratados parecem que são também capazes de nos olhar de volta. Assim, não deixamos de buscar na imagem técnica a possibilidade de uma experiência singular, a “centelha do acaso, do aqui agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (Ibid: 94).

Retornemos a Barthes. Em *A Câmara Clara*, ele recoloca em termos mais sutis a polêmica posição que assumiu em textos anteriores, sobre a força de presença do referente na fotografia<sup>6</sup>. Do ponto de vista em que se coloca, o de um espectador (*Spectator*), ele reconhece duas relações distintas que se pode ter com uma foto: de um lado, o *studium*, que diz respeito à ação de todos os códigos implicados na construção da imagem, bem como as intenções do autor, que podem ser decifradas por aquele que olha para a foto; de outro, o *punctum*, espécie de fissura na imagem através do qual o referente manifesta sua existência singular, escapando dos códigos abstratos. Nesse caso, diz Barthes, “não sou eu que vou buscá-lo. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (Barthes, 1984: 46). É exatamente essa ação viva no presente de um passado extinto, espécie de “ressurreição”, que leva Barthes à comparação com a *acheiropoiesis*, e também com a magia:

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmei que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham interferir em sua leitura –, de modo algum consideram a fotografia uma cópia do real – mas como uma

---

<sup>6</sup> Ver “A mensagem fotográfica”, texto de Barthes de 1963.

emanação de um real passado: uma magia, não uma arte (Barthes: 1984 132).

Parece haver um ponto de contato entre o punctum de Barthes e a aura de Benjamin, no que diz respeito a essa manifestação paradoxal de proximidade e distância, de passado e futuro, mas com certo espelhamento: enquanto o punctum é uma sensação de proximidade, por mais distante que o objeto esteja, a aura é a sensação de distância, por mais perto que o esteja objeto. O punctum é a sobreposição que permite sentir o passado como se ainda estivesse por acontecer, “um esmagamento do Tempo: isso está morto, e isso vai morrer” (Barthes, 1984: 142); a aura é o salto que faz com que o futuro se coloque em jogo no ato mesmo de olhar para o passado, esse “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje, em minutos únicos, há muito tempo extintos” (Benjamin, 1994: 94).

### **Sudário de Turim: uma dupla revelação**

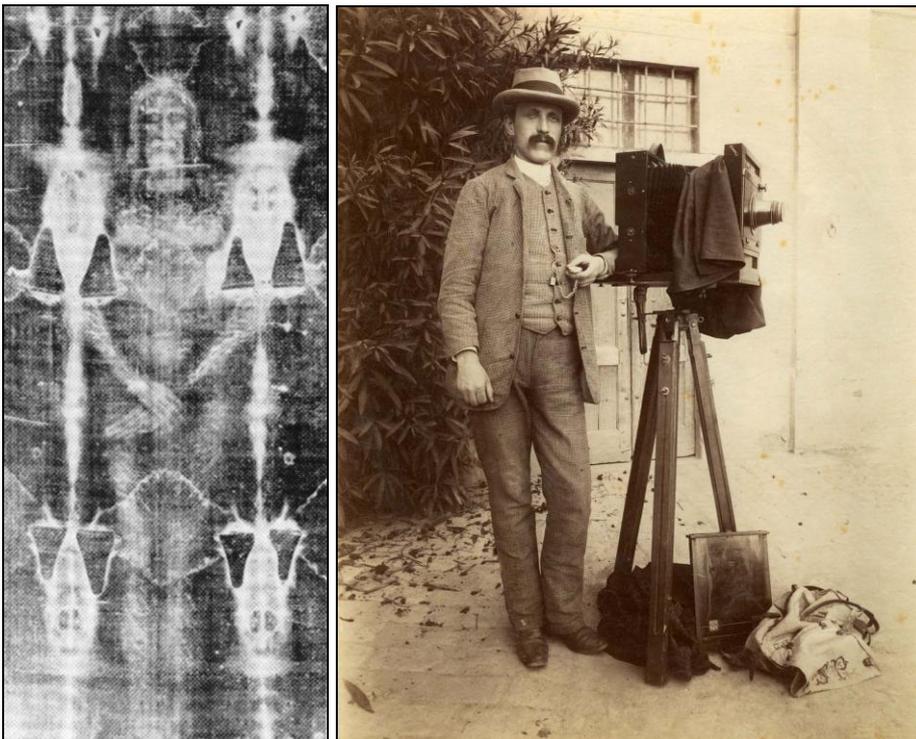
O Sudário de Turim é uma das relíquias mais comoventes do cristianismo. Para os que nele creem, trata-se da mortalha que envolveu o corpo de Cristo em seu sepultamento, preservada após a ressurreição. Tendo sobrevivido a vários incêndios, permaneceu desde o século XVI guardado em Turim, na Itália. De tempos em tempos, é exibido ao público que pode ver nele manchas tênues que apenas insinuam a proporção de um corpo, mas que não chegam a compor uma figuração. Frequentemente, o Sudário é tomado como metáfora da fotografia, por ser supostamente uma imagem formada por impregnação direta, com um poder testemunhal que satisfaz, mais que qualquer representação pictórica, o desejo de presença de um ser distante.

Besançon vai mais longe ao fazer da fotografia uma metáfora daquilo que Cristo representa, segundo a tese de Santo Irineu de Lyon (séc. II), um dos primeiros teólogos do cristianismo. Irineu vê em Cristo a possibilidade do homem finalmente se reconhecer como imagem de Deus, semelhança que permanecia latente já que Deus era invisível até a vinda de Cristo: “assim, a imagem de Deus no homem é como uma placa fotográfica impressionada mas sem passar pelo processo de revelação, e que a Encarnação do Verbo vai ‘revelar’” (Besançon, 1997: 148).

Voltando ao Sudário, a relação com a fotografia é recorrente. Como já vimos, ela aparece rapidamente em *A Câmara Clara*, de Barthes, também num pequeno e denso

ensaio publicado por Didi-Huberman em 1984, “O índice da chaga ausente. Monografia e uma mancha” (in Didi-Huberman, 2007: 235). As trilhas de Barthes e Didi-Huberman são retomadas em “O corpo e seus fantasmas”, ensaio que Philippe Dubois acrescenta ao livro *O ato fotográfico* (1994: 223), e também numa coletânea de artigos, *A face. Um momento fotográfico* (Parent et alii, 1998), editado pelo Dazibao, um centro de pesquisa canadense dedicado à fotografia contemporânea.

A fotografia dialoga com o Sudário não apenas pelas analogias que discutimos. Ela participa efetivamente do modo como essa relíquia revela a imagem de Cristo. Em 1898, Secondo Pia, advogado e conselheiro da cidade de Turim, teve autorização para fotografar a relíquia. Após algumas tentativas fracassadas, ele finalmente viu aparecer no negativo o rosto de Cristo, com uma nitidez que nunca houve no próprio Sudário. Nesse caso, a revelação da chapa tem um duplo sentido, ao mesmo tempo técnico e sagrado. Como diz Sylvie Parent, “restabelecendo a imagem perdida, ela (a fotografia) age como um segundo Sudário” (Parent, 1998: 14).



Negativo fotográfico do Sudário de Turim (1898), e autorretrato de Secondo Pia (1890).

Além de tornar visível aquilo que só se intuía por devoção, a fotografia participa do milagre numa dupla condição: por um lado, ela carrega consigo a credibilidade da ciência, por outro, a imagem surge com uma espontaneidade misteriosa, como é próprio de todas as manifestações divinas. Nas palavras de Didi-Huberman:

A “evidência” fotográfica, ao mesmo tempo em que objetiva certo aspecto, se torna o argumento mesmo do milagre. Não apenas ela consagra um tipo inédito de valor de exposição a essa relíquia até então oculta, mas ela ainda refunda sua aura: ela dá ao próprio objeto uma recíproca de seu estatuto semiótico. O Santo Sudário se torna a impressão negativa do corpo de Cristo, seu índice luminoso milagrosamente efetuado e milagrosamente revertido no ato mesmo da ressurreição – evento fundador de toda uma religião – pensado a partir de agora em termos fotográficos (Didi-Huberman, 2007: 237).

Para explicar o poder testemunhal do Sudário, esse autor recorre também à noção peirceana de *índice*, que pode dispensar a mimesis, ou tê-la apenas como efeito secundário. O que o índice não dispensa é a presença do objeto, já que é dele que o signo emana. É nisso que reside a sua força. Sem mencionar Barthes diretamente, Didi-Huberman diz que essa “opacidade significativa”, isto é, o fato de não portar uma figuração, “vem a reforçar o ‘ça a été’ do objeto” (Didi-Huberman, 2007: 242). Sabemos que *ça a été*, traduzido como “isso foi”, é uma expressão chave para compreender o *Punctum*, diante do que o “poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes, 1984:132). Diante do Sudário, nenhuma intenção figurativa garantiria a mesma força. Apenas a contingência de algo que se entende como outro índice – a fotografia – poderia completar a revelação do milagre. É uma “fantasia (fantasme) conivente da Paixão de Cristo e do médium fotográfico” que permitirá responder ao desejo de “superação”<sup>7</sup> dessa mancha numa forma efetivamente visível (Didi-Huberman, 2007: 241-2).

### **Uma antropologia das formas sobreviventes**

O *acheiropoieton* é, em princípio, a metáfora de uma compreensão da fotografia que ignora o sentido cultural da técnica (portanto, uma má compreensão). O que essa metáfora expressa é o mito das representações espontâneas, forjado por um cristianismo primitivo, e que sobrevive em nossa relação com certas imagens, aquelas que podem ser ainda objeto alguma devoção, não necessariamente no sentido religioso, mas no sentido afetivo. Deixando de lado tal juízo de valor, esse *pathos* que obscurece a compreensão

---

<sup>7</sup> Em francês, “relève”. Como o autor mesmo explica, essa palavra é usada no sentido dialético do “Aufhebung” hegeliano, que quer dizer ao mesmo tempo elevação e anulação.

da fotografia é um dado de nossa “realidade cultural” que não podemos negligenciar. O que nos interessa aqui não é o desvendamento semiótico de uma técnica, mas a compreensão antropológica de um comportamento humano.

Os mitos e as religiões são sempre destacados quando falamos de uma alteridade, a identidade do outro, uma comunidade distante, uma outra época que não a nossa. Tornam-se ruídos desconfortáveis quando se trata de discutir aquilo que somos no presente. Como sugere Benjamin, a teologia é esse “anão corcunda”, pequeno e feio, que só pode participar do “jogo” às escondidas (Benjamin, 1994: 222).

Se o *acheiropoieton* resulta numa metáfora distorcida da fotografia, seu aspecto enviesado representa bem uma expectativa que acompanha nossa civilização, e que justifica o surgimento das imagens. Como vários autores observaram<sup>8</sup>, aquilo que passamos a chamar de arte nasceu do nosso desejo de superar a ausência e a distância representada pela morte. Na tradição romana, o *imago* ainda tinha esse papel: era a máscara moldada no rosto da pessoa morta, visando garantir sua sobrevivência simbólica.

O progresso é a tentativa de superar essa condição primitiva de existência em função da morte: em vez de cultuar o passado o homem optou por usar seu conhecimento acumulado para dominar seu futuro. O medo da morte se torna então uma experiência recalcada e a imagem se reduz à experiência estética: “a beleza é sempre um terror domesticado”, diz Régis Debray, que resume as etapas de nossa relação com as imagens da seguinte forma:

Houve “magia” enquanto o homem subequipado dependia das forças misteriosas que o esmagavam. Em seguida, houve “arte” quando as coisas que dependiam de nós tornaram-se, pelo menos, tão numerosas quanto as que não dependiam. O “visual” começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer sua transcendência (Debray, 1994: 37).

Mas o que é recalcado sempre retorna como sintoma. Abrem-se fissuras no continuum da história, erupções de crenças arcaicas que perturbam uma crença moderna: a idéia de progresso. É assim que as imagens técnicas, quando pareciam avançar no tempo,

---

<sup>8</sup> Debray, 1994: 23; Kamper *apud* Baitello, 2005: 48.



reencontraram o velho mito da *acheiropoiesis*. Da mesma forma que às vezes, olhando uma fotografia do passado reconhecemos nossas potências, nosso próprio devir.

### Referências Bibliográficas

BAITELLO JR., Norval. **A Era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura.** São Paulo: Hacker, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. V.1. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do Olhar” in Novaes, Adauto. **O olhar.** São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps.** Paris: Editions de Minuit, 2000.

----- . **L’image ouverte.** Paris : Gallimard, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. “A fotografia e o sistema das artes plásticas” in **Fotografia. Usos e funções no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1998.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). **A pintura. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura.** S. Paulo: Ed. 34, 2004.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

PALHARES, Taisa H. P. **Aura. A crise da arte em Walter Benjamin.** São Paulo: Barracuda, 2006.

PARENT, Sylvie et alii. **La Face. Um moment photographique.** Montreal: Dizibao, 1988.