



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

KHYARA GABRIELLY MENDES FONTANINI

**A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA:
IMPORTÂNCIA, CONCEITOS E POSSIBILIDADES**

Londrina
2018

KHYARA GABRIELLY MENDES FONTANINI

**A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA:
IMPORTÂNCIA, CONCEITOS E POSSIBILIDADES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Lukas Gryzbowski

Londrina
2018

KHYARA GABRIELLY MENDES FONTANINI

**A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA:
IMPORTÂNCIA, CONCEITOS E POSSIBILIDADES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Lukas Gryzbowski
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Igor Guedes Ramos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

Ninguém mais esteve tão presente, mesmo sem a presença física constante, sua voz sobrevivia na minha força de vontade e nos meus sonhos: Afife Maria dos Santos Mendes Fontanini, ou mãe, você foi e sempre será minha mão direita em meus trabalhos e realizações, agradeço por todo incentivo e pelos puxões de orelha. E claro, também meu pai, Márcio Roberto Fontanini, que me abraçou nos momentos de tensão e de mudanças, me encorajou a seguir no curso escolhido e a mudar de cidade. Vocês sempre lutaram pela minha educação e aprendizado, lição que levarei por toda minha vida. Nunca tive medo, pois o alicerce que compuseram para mim e para meu querido irmão, Ricieri Augusto Mendes Fontanini, sempre foi sólido, seguro e acimentado pelo amor.

Agradeço também aos meus Orientadores: Lukas Gryzbowski e Alberto Gawryszewski. Professor Alberto esteve comigo durante meus quase quatro anos de Iniciação Científica, me ensinou muito, me fez escrever, publicar e participar de eventos constantemente. Devo a ele a minha experiência acadêmica, conhecimento que me encorajou a continuar pesquisando e a alçar voos maiores. O professor Lukas me abriu possibilidades para pensar na carreira acadêmica, se dispôs a orientar-me em conteúdos que não são exatamente da sua área, mas os quais soube me guiar muito bem. Já em suas primeiras aulas, me encantei com seu comprometimento, que se mostrou cada vez mais sólido ao longo da jornada rumo à defesa do TCC. Agradeço muito pela sua disponibilidade e atenção, a cada reunião marcada “no papelzinho com os horários do lado de fora do gabinete”. Aos dois, peço desculpas pela minha incapacidade de pronunciar majestosamente seus sobrenomes.

Estendo meu muito obrigado à professora Maria Cristina Correia Leandro Pereira, por me fornecer uma ampla bibliografia sobre o tema desse trabalho.

Boa parte dessa pesquisa foi realizada ao lado de amigos, companheiros de Biblioteca e de RU, sem eles o curso teria sido um fardo pesado de se carregar. Agradeço, principalmente, ao meu amigo Traldi pelas tardes na Biblioteca e por todas as balas de iogurte consumidas nesse processo. E a Maria Luiza por todos os trabalhos, provas e eventos que participamos juntas.

Por fim, gostaria de agradecer muito a duas grandes instituições: primeiramente o tempo, e posteriormete à UEL. Ao tempo por ter me permitido esbanjar meus estudos dia a dia, por ter me deixado marcas positivas e por ter levado consigo toda a ansiedade em compor essa investigação. Depois à UEL, que significou um período maravilhoso da minha vida, onde me especializei no conteúdo que gosto e pude crescer não só intelectualmente, mas também como ser humano. Agradeço a UEL, bem como rogo a todas as entidades que olhem por ela, para que essa instituição tão gloriosa não se perca no tempo devido aos desgovernos.



“ - O que significa esse desenho para
você?” Roberto Lopes

FONTANINI, Khyara Gabrielly Mendes. **A imagem como fonte histórica: importância, conceitos e possibilidades.** 2018. 55 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso de História – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apontar conceitos e discussões metodológicas acerca do uso de imagens para a produção de trabalhos históricos. A imagem faz parte de um novo universo que exige diferentes metodologias e engloba uma imensa rede de objetos. Alguns estudiosos já apontaram caminhos para a análise da imagem: passando pelos conceitos de iconografia - iconologia e suas transformações; discutindo o conceito de representação; a semiótica e suas aplicações; a complexidade da categoria do visual, virtual e invisível. A imagem torna visto fragmentos da história, esteja ela em um contexto da Idade Medieval ou da Idade Contemporânea. Ela sugere informações que não cabem em palavras e suscitam uma cognição que pertence à capacidade de ver e que, portanto, não pode ser totalmente expressa por outras cognições - ponto este que a Programação Neurolinguística nos permite compreender. Para explicar o mundo das imagens, foi irremediável recorrer ao mundo da arte e nele explorar telas, cinema, fotografia, entre outros. Assim, em um contexto onde “tudo é tela” é necessário recorrer a uma bibliografia interdisciplinar que abarque esta “colagem” de conceitos e metodologias sobre imagem.

Palavras-chave: Imagem. História. Teoria. Metodologia.

FONTANINI, Khyara Gabrielly Mendes. **The image as historical source: importance, concepts and possibilities.** 2018. 55 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso de História – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The present work aims to point out concepts and methodological discussions about the use of images for the production of historical works. Images has been part of a new universe that demands different methodologies and involves a large network of objects. Some scholars have already indicated paths to the image analysis: through the concepts of iconography- iconology and its changes; discussing the concept of representation; semiotics and its applications. The image renders sun fragments of history whether it be in a context of the Middle Ages and Contemporary Ages. It suggests informations that doesn't fit into words, and elicits a cognition that pertains to the ability to see and which, therefore, can't be fully expressed by others cognitions- Neuro-linguistic Programming allows us to understand this point. To explain the world of images, it was hopeless to resort to the world of art and to explore canvas, cinema, photography, among others. Thus, in a context where "everything is canvas", it is necessary to use an interdisciplinary bibliography that encompasses this "collage" of concepts and methodologies about image.

Key words: Image. History. Theory. Methodology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148a	19
Figura 2 – Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148b	20
Figura 3 – Fra Angelico, Anunciação, 1440-41, Afresco, Florença, Museo di San Marco	27

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PNL Programação Neurolinguística

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	TRABALHANDO AS TEORIAS	15
2.1	A IMAGEM COMO EVIDÊNCIA	15
2.2	A QUESTÃO DA INTERDISCIPLINARIDADE	17
2.3	NOVOS PARADIGMAS COLOCADOS A UMA ANÁLISE CONTEMPORÂNEA	24
2.4	A IMAGEM COMO REPRESENTAÇÃO.....	31
3	TRABALHANDO AS METODOLOGIAS	35
3.1	ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA.....	35
3.1.1	MÉTODO PANOFSKIANO	37
3.1.2	MÉTODO WARBURGUIANO	42
3.2	SEMIÓTICA	48
3.3	PSICANÁLISE E HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE.....	50
4	CONCLUSÃO	53
	REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso apresentará uma discussão sobre o uso de imagens como fontes históricas, quais as teorias asseguram a evidência imagética e quais as metodologias vêm sendo mais utilizadas. Se antes ocorria uma “Invisibilidade do Visual”¹, hoje já não é possível negar o universo imagético.

Uma investigação sobre as teorias e metodologias para a utilização de imagens hoje não somente é viável como também é uma necessidade. É viável porque com as mudanças historiográficas novos objetos foram adotados como fontes, pois haviam novos questionamentos e sujeitos ansiosos por respostas. Assim, a partir – principalmente – da terceira geração da Escola dos Annales, as imagens foram inseridas com maior frequência no campo histórico. E sobretudo a partir do século XIX, as imagens tornam-se objetos mais comuns na vida cotidiana, houve uma ampliação da produção e reprodução de imagens, bem como o nascer de um interesse sobre as imagens da Antiguidade e do Renascimento, logo os historiadores deveriam adaptar-se a estes novos objetos.

O processo de “adaptação” à análise imagética levou em conta práticas de diversas ciências, tornando-se um objeto interdisciplinar por sua natureza. Destarte, há a necessidade de se rever e reavaliar as teorias e metodologias adotadas, contribuindo com o campo da Teoria da História, com vistas a aprimorar o próprio ofício do historiador.

O objetivo geral deste trabalho é, portanto, analisar a partir de uma seleção bibliográfica diversificada, as formas teórico-metodológicas que orientam a utilização de imagens como fontes históricas. De forma específica pretende-se: discorrer a respeito da bibliografia escolhida; dominar os conteúdos trazidos pelos teóricos selecionados; compreender e descrever os conceitos que acompanham o universo das imagens.

Este trabalho justifica-se pela importância de rever um campo que vem se tornando amplo, e que possui diferentes fontes disciplinares, como a História da Arte e a Cultura Visual. Logo, a metodologia adotada é a de levantamento e revisão bibliográfica sobre o tema.

¹ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**/ Peter Burke; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 12.

O trabalho está organizado em dois capítulos, o primeiro refere-se às teorias sobre imagem e o segundo sobre as metodologias. Mesmo separando desta forma, é importante lembrar que teoria e metodologia são prescrições imbricadas, uma suscita elementos da outra. Ainda assim, podemos considerar estas diferenças mediante à própria bibliografia. Metodologias como a iconografia, iconologia e semiótica advém de estudos do século XIX, já novas correntes teóricas como as propostas por Jacques Rancière e Didi-Huberman ainda não apresentam uma descrição prática delineada.

O primeiro capítulo compreende quatro subtópicos. O primeiro é “A Imagem como evidência” no qual é feita uma discussão sobre os usos das Testemunhas Oculares e como elas são complexas e não ingênuas. No segundo, intitulado “A questão da interdisciplinaridade”, é mostrado como outras ciências colaboram com a História na interpretação das imagens, entre elas a História da Arte e a Cultura Visual. Neste tópico, também é utilizado a Programação Neurolinguística como forma de explicar porque as imagens são tão influentes na formação das pessoas, o sentido visual, atingido pelas imagens, é um meio potencial de interpretação do mundo ao redor.

Em “Novos paradigmas colocados a uma análise contemporânea” destacam-se os conceitos e teorias propostos pelos autores Jacques Rancière e Didi-Huberman. Estas são as leituras mais recentes sobre as imagens presentes na bibliografia selecionada, elas desvinculam-se da canonicidade da iconografia e iconologia. Entre os conceitos de Rancière serão trabalhadas a questão do Regime de Imageité; Frase-imagem; Palavra-muda; Imageria Coletiva; o Outro e o Visual; entre outras questões teóricas. Já Didi-Huberman nos dá exemplos do que é o Visível, o Legível, o Invisível e o Virtual.

Finalizando o primeiro capítulo é pensado “A imagem como Representação”, a partir de Dominique Santos, Roger Chartier e Michel Foucault.

No segundo capítulo serão trabalhados principalmente as metodologias “Iconografia e Iconologia” desdobrando-se em dois principais autores, Erwin Panofsky e Aby Warburg. Em “Método Panofiskiano” há uma descrição sobre a sistematização do autor dos níveis: Pré-iconográfico, Iconográfico e Iconológico, bem como os conceitos de Humanismo, Formas Simbólicas e Esquematismo. Na discussão sobre o “Método Warburgiano”, são apontados alguns aspectos da vida deste historiador da arte que influenciaram sua pesquisa, e os conceitos *Nachleben*,

Dynamogramm e *Pathosformel*. Todos muito complexos, mas de caráter essencial para o entendimento da metodologia deste autor.

Em seguida, apresentamos a perspectiva da “Semiótica”, entendida por meio das proposições de Carlo Ginzburg, Peter Burke, Lucia Santaella e Umberto Eco. Por fim, em “Psicanálise e História Social da Arte”, encontram-se dois novos campos metodológicos para a análise das imagens, apontados por Peter Burke como formas ainda experimentais. A Psicanálise é certamente de origem freudiana, e a História Social da Arte mostra a Teoria da Recepção e a Teoria Feminista acerca das imagens.

Espera-se que este levantamento bibliográfico e sua discussão possam contribuir para a disciplina de Teoria da História, especificamente à Teoria da Imagem, e aos historiadores que trabalham com estas fontes.

Trata-se, então de procurar definir, da melhor forma possível de onde pensamos, isto é, a que tradição pertencemos, e em que situação nos encontramos. E isso só pode ser feito pela compreensão do tipo de história que fazemos, dos seus “objetos, problemas e abordagens particulares”.²

² GRESPAN, Jorge. **O lugar da história em tempo de crise**. Revista de História, v. 151, p. 9-27, 2004, p. 12.

2 TRABALHANDO AS TEORIAS

2.1 A imagem como evidência

Os gregos antigos, a exemplo de Heródoto, compunham narrativas históricas que se aproximavam mais ao presente do que a um passado longínquo. Segundo Hannah Arendt (2005), isso se deve ao uso das “Testemunhas Oculares”. Os historiadores/poetas do período narravam fatos que testemunharam ou que foram vistos presencialmente por outrem. A história ressaltava o feito dos grandes homens, servia para equiparar o homem individual mortal com a pretensa imortalidade da natureza. O testemunho do passado deveria ser “vivo”, e assim receberia um maior crédito de veracidade.

As imagens, conforme ressalta Peter Burke (2004), também se assemelham a testemunhos vivos ou vívidos do passado. Elas nos permitem imaginar e visualizar melhor os fatos ocorridos, transparece uma interpretação por meio de uma cognição diferente, que somente a leitura de um texto não poderia fornecer. O autor destaca que muitas vezes os compositores das imagens também estiveram, presencialmente, no local representado na cena imagética. Pintores eram enviados para retratar episódios como guerras em seu local de combate ou retratos pintados mediante ao modelo, bem como fotógrafos eram participantes das cenas que eternizam.

Contudo, a aparência vívida destas testemunhas oculares não deve enganar o historiador. Arendt ressalta, em sua comparação da escrita histórica antiga com a moderna, que a fragmentação da crença na imortalidade da natureza acompanha a fragmentação da história. Verdades universais e atemporais não encontram mais respaldo, o pesquisador que descreve algo por meio de sua pesquisa, inscreve nela também sua subjetividade. Assim, as imagens compostas contemporaneamente ou não ao seu objeto retratado, também carregam questões internas e externas que devem ser interrogadas.

Muitas vezes, a formação de composições imagéticas tem como pretensão a formação de uma certidão visual para um determinado grupo ou sociedade³. Um

³ PAIVA, Eduardo França. **História & Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 13.

período fortemente conhecido por sua composição visual é o Renascimento⁴, no qual seus rememorados pintores compunham obras que faziam referência à Antiguidade Greco-Romana e a uma identidade cristã. Foi a partir de uma análise sobre este período, que historiadores se aproximaram do uso da imagem como evidência histórica. Jacob Burckhardt trouxe para a história cultural uma análise sobre o Renascimento, na qual as pinturas indicariam uma etapa de evolução do espírito humano⁵.

Mas, o ponto ao qual pretende-se chegar é o de que a utilização de imagens não deve ser entendida como ingênua, nem em sua composição, nem em sua adesão pela historiografia. A fonte imagética aparece em momentos de necessidade de respostas antes não formuladas, que acompanha todo o movimento sugerido por Hannah Arendt de fragmentação dos sujeitos e dos objetos. O próprio uso da imagem como ilustração, já sustentado por historiadores, aponta uma falta de recursos teóricos ou a manutenção de um *status quo* social.⁶

Logo, a adesão de objetos imagéticos como fonte a ser questionada pelos historiadores segue a transcrição temporal na própria modificação das formas de se fazer história. A história passou a aderir às imagens. Este processo foi possível também pela proliferação das formas de se produzir imagens, ou seja, o objeto-imagem passou a ser mais comum, a ter maior circulação, as técnicas de fabricação e reprodução das imagens foram ampliadas. Burke ressalta que duas revoluções foram importantes para tal desenvolvimento:

É necessário levar em conta mudanças no tipo de imagem disponível em lugares e épocas específicos, e especialmente duas revoluções na produção de imagens, o surgimento da imagem impressa (gravura em madeira, entalhe, gravura em água forte, etc) durante os séculos quinze e dezesseis, e o surgimento da imagem fotográfica (incluindo filme e televisão) nos séculos dezenove e vinte.⁷

⁴ Não coincidentemente, neste período, conforme nos coloca Didi-Huberman (2013b), surge também a disciplina de História da Arte, tendo em Vasari seu precursor. A partir do livro “Vidas” escrito por este, que ressaltava a arte florentina, sobretudo com o apoio da família Médici, e procurava “tirar os artistas de sua mortalidade”.

⁵ BURKE, 2004, p. 13.

⁶ Ivan Gaskell – em seu capítulo sobre História das Imagens, no livro organizado por Burke (1992) – demonstra que existem imagens que se propagam por herança, como exemplo o autor usa as casas de campo inglesas, que possuem um valor estético padrão que sustenta um *status* de riqueza e prestígio social. GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. – (Biblioteca Básica)

⁷ BURKE, op. cit., p. 21.

Burke não chegou a considerar a revolução das imagens digitais e holográficas. Em linhas gerais, o autor faz uma retomada dos usos das imagens na historiografia. Burckhardt utilizou no estudo sobre o Renascimento. Aby Warburg foi um dos pioneiros no uso da evidência visual como evidência histórica. No Brasil, desde a década de 1930, Gilberto Freyre defendia o uso de imagens como fonte ao lado das propagandas jornalísticas e da história oral. Nos países de língua inglesa, entre 1960 e 1980, a adesão de imagens nos artigos históricos fica conhecida como “virada pictórica”. Tal movimento tinha por objetivo um maior foco na história e cotidiano das pessoas comuns, na construção de uma “história a partir de baixo”.

A investigação histórica por meio das imagens também pode mostrar o impacto destas na imaginação de um grupo. As imagens produzem figurações da memória⁸ que não necessariamente envolvem as técnicas materiais de produção, englobam questões do imaginário como: sofrimento, felicidade, patriotismo e fé. As imagens podem ser objetos de persuasão e devoção religiosa, bem como fonte de informação, prazer ou deleite. Logo, também se formam imagens sobre ideias e fatores não materiais que serão discutidos mais adiante.

2.2 A questão da interdisciplinaridade

Pesquisadores como Ivan Gaskell e Peter Burke apontam para a necessidade do campo teórico da História abrir-se para novos estudos, a fim de aprimorar suas matrizes para utilização das imagens. Um movimento interdisciplinar entre a História Social, a Cultura Visual, a História da Arte e a Programação Neurolinguística poderia causar um crescimento mútuo. Gaskell aponta que:

Não acredito que o historiador esteja mais bem situado para tratar da imagem visual: ele ou ela está antes de tudo preocupado com a interpretação do passado, não com a prática visual e com as questões críticas atuais. No entanto, os historiadores levantaram questões sobre o material visual de maneiras proveitosas que podem lembrar aqueles de nós que estão primeiramente ligados à crítica e aos assuntos culturais atuais, que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência para o historiador.⁹

⁸ PAIVA, 2002, p. 15. As “figurações da memória” são fatos que não encontram necessariamente um único objeto físico/material como respaldo, são fenômenos que configuram uma imagem imaginária sobre algo.

⁹ GASKELL, 1992, p. 273-74.

A proliferação de trabalhos na História que utilizam fontes imagéticas deu-se, entre outras formas, por meio da Escola dos Annales, sobretudo a partir de sua terceira geração. Os pesquisadores ligados a esta revista alçaram rumo a diferentes tipos de análise, por meio de novos objetos, entre eles – conforme Ciro Flamarion Cardoso (2011) – as fontes iconográficas. Novos campos de pesquisa puderam ser explorados, como a história do corpo, da vida cotidiana, das mentalidades, da cultura material e visual¹⁰. Contudo, tais objetos suscitados pela história encontram discussão teórica também em outras disciplinas.

Iara Lis Franco Schiavinatto e Eduardo Augusto Costa (2016) apontam, por exemplo, para o campo da Cultura Visual, como uma disciplina que engloba não somente a interpretação das imagens como também a construção social do olhar, do ver e ser visto, que enredam a elaboração das subjetividades. Como constituem-se as iconosferas¹¹ de determinados assuntos ou objetos, e qual impacto gerado por tais representações.

Os autores ressaltam que a formação de uma determinada cultura sobre o visual é influenciada por instituições, tecnologias, discursos e figurações que moldam as visualidades de cada lugar e período. Dentro destes contextos é preciso perceber as semelhanças ou dessemelhanças apresentadas. Semelhanças no sentido de imagens já conhecidas, que possuem precedentes detectáveis; e dessemelhanças, seja pela composição das relações que podem ser críticas ao período, seja nas presenças ou ausências incomuns.

Podemos observar a charge abaixo, como exemplo da teoria acima colocada. Esta charge foi publicada em abril de 1911, na revista carioca Careta, ela é composta por nove cenas que se estendem ao longo das páginas da revista, algo incomum, mas a extensão da charge tinha o propósito de intensificar o suspense e a incredulidade sobre a última imagem apresentada, imagem que causou espanto para a época.

¹⁰ BURKE, 2004, p. 11.

¹¹ Diz respeito aos signos imagéticos relacionados a temas. Por exemplo “futebol”, possui uma iconosfera na qual lembramos de bola, campo, time, jogador, etc.



Figura 1, Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148a.¹²

¹² A imagem aqui colocada não tem a proposta de simples ilustração, conforme segue a crítica de diversos historiadores. Será feita uma análise sobre esta, a partir das diferentes metodologias. A ideia é exemplificar a teoria proposta por Iara Lis Franco Schiavinatto e Eduardo Augusto Costa.



Figura 2, Um grande escândalo, Careta, 1911, Edição 0148b.

Toda procura culmina na imagem de uma mulher usando calças. A Jupe-culotte foi uma tendência da moda francesa que adentrou no Brasil, primeiramente, com as mulheres da alta sociedade. A charge faz uma crítica irônica à recepção de tal mudança. Várias outras imagens foram compostas no mesmo período para representar a mulher de calças.

A visão e a imagem projetam-se no âmbito político. Estão envolvidas com o social, com a ordem das condutas, a estética e a lógica do ver e ser visto.¹³

¹³ SCHIVINATTO, Iara Lis Franco e COSTA, Eduino Augusto (org). **Cultura Visual e História** [recurso eletrônico]. São Paulo: Alameda, 2016. A página não foi indicada por se tratar de um e-book, portanto não há páginas, apenas "posições". A citação em questão encontra-se na posição 186.

A cultura visual consolidou-se em meio a uma renovação das Ciências Sociais em um período de ênfase aos estudos culturais, envolvendo as práticas pós-coloniais, a abertura para os estudos de gênero e o olhar para as etnicidades. Temas que, segundo os autores, apontam para um novo capital globalizado. A pesquisa envolve uma visão sobre a formação de subjetividades, bem como para os artefatos representacionais que as compõem, sejam eles artefatos artísticos ou não.

Os padrões visuais são historicamente construídos, e a forma de se apreender as imagens também são habilidades históricas. Logo, procura-se entender um “olhar de época” que aponte os elementos condicionantes das formações visuais; bem como a participação ativa do espectador que desenvolve competências visuais de observação, informação e prazer visual.

Gaskell, em seu ensaio sobre a História das Imagens, coloca em discussão a História da Arte¹⁴ pela importância do artefato artístico na composição do material visual¹⁵. Pinturas, murais, ilustrações, entre outras peças que ocupam espaço nas galerias de arte e museus são muito questionadas pelos historiadores. Contudo, o autor aponta que é preciso entender a formação do *status* de tais peças para os lugares sociais que ocupam.

As imagens de arte são selecionadas ou excluídas, segundo o autor, de acordo com um tripé de instituições que decidem seu futuro. Primeiramente, os negociantes, leiloeiros e colecionadores, que fazem uma seleção de valorização das peças. Depois, pela diretoria de museus e galerias de arte públicas que decidem a forma de apresentação das obras, influenciando, portanto, na forma de interpretação do espectador devido ao ambiente. Por fim, os críticos, editores e historiadores de arte acadêmicos. Essa tríade pode fazer com que obras e artistas sejam reverenciados ou ignorados facilmente.

O autor ainda faz uma diferenciação das imagens como objetos de arte e os “outros”. Os objetos de arte seriam todos os artefatos ou conceitos produzidos por aqueles denominados de artistas. Na maioria das vezes, esses produtos são baseados em critérios humanistas, renascentistas ou no sentido de arte decorativa. Já os “outros” englobariam a arquitetura, a fotografia, a imagem em movimento e

¹⁴ É importante lembrar que a História da Arte, conforme aponta o autor, não é uma subdisciplina da História, constituindo-se como campo independente.

¹⁵ Por “material visual” o autor entende os elementos constituintes do ambiente visual, aderindo não só a arte como também elementos visuais comunicativos à exemplo de desenhos gráficos e fotografias.

demais compositores de um ambiente visual. Por mais que estes objetos não artísticos desmontem a tríade anteriormente citada, eles continuam sendo regulados pelos museus e principalmente pelo comércio. O autor designa a forma de arte mais comercial, na qual a autoria é menos importante que nos objetos artísticos, como design.

Na História da Arte também busca-se entender de maneira crítica fatores que extrapolam a recuperação histórica, por exemplo, a personalidade artística e o processo criativo desenvolvido pelo compositor, e como esta arte tem relação com as demais influências do período. Gaskell critica o fato da recuperação histórica não levar em consideração também estes aspectos, para além das noções de temporalidade.

Tanto Gaskell, quanto Schiavinatto e Costa destacam a importância do pensamento de Michael Baxandall para a interpretação do universo artístico imagético, segundo ele a experiência visual é influenciada pela sociedade, logo pode apresentar uma postura de conformação ou não com as ideologias vigentes, todos os significados são culturalmente contingentes. Assim, para apreender o material visual em relação ao passado, o estudioso deveria “recriar” o objeto artístico apontando-o não como um resquício do passado em si, mas sim como uma representação¹⁶.

A tamanha amplitude de campos que abordam teorias sobre a imagem pode ser justificada pelos estudos da Programação Neurolinguística (PNL). Esta ciência explica porque o recurso visual nos é tão importante.

Tal estudo foi desenvolvido pelo professor de linguística John Grinder e o psicólogo Richard Bandler¹⁷. A PNL visa desenvolver práticas que levem o indivíduo a conquistar objetivos. No processo desse estudo, uma análise interessante destaca as formas pelas quais recebemos informação, aprendemos e desencadeamos ações.

O termo *Neuro* faz referência às formas de percepção humana e a forma como pensamos, tudo o que captamos do mundo exterior advém dos nossos canais sensoriais. Contudo, o que criamos em nossa mente e a forma pela qual pensamos podem ser diferentes do mundo exterior captado, ainda que sejamos estimulados

¹⁶ O conceito de representação será trabalhado no item 2.4.

¹⁷ Mais informações em <https://www.pnl.com.br/programacao-neurolinguistica/o-que-e-pnl/-entenda-o-que-e-a-programacao-neurolinguistica>, acesso em 16/08/2017.

por este. Ao captarmos essa realidade externa, ela passa por filtros de interpretações ou representações pessoais referentes à *Programação*, e então, a partir destas representações, assumimos sequências de ações. Tanto o Neuro quanto as Programações podem ser afetadas pela *Linguística*. As linguagens verbais ou não-verbais afetam a forma como pensamos, nos comportamos, aprendemos ou sentimos, bem como exteriorizar linguagens afeta o mundo que nos rodeia¹⁸.

Sendo assim, a PNL desenvolve técnicas para que as pessoas possam aprimorar-se, no sentido de produzir programações a partir de linguagens e percepções que façam com que suas limitações, em prol de um objetivo, sejam vencidas. Mas, este não é o aspecto principal sobre o qual se pretende destacar. O principal são as contribuições que esta ciência traz por trabalhar com o sentido visual e suas implicações para a mente. A PNL trata tanto de imagens exteriores, quanto das que a própria mente é capaz de produzir.

Apreendemos o mundo pelos canais sensoriais e o interpretamos por meio das programações, mudamos nossas próprias programações ou damos uma resposta ao mundo externo por meio da linguagem. Logo, treinar o canal visual é uma potencialidade a ser desenvolvida, e que vem sendo explorada em diversas áreas do conhecimento. Concordando com Baxandall, a habilidade de interpretar ao ver pode ser treinada, e deve ser treinada pelos historiadores para que melhor compreendam suas questões sobre o passado, por meio das imagens.

O historiador Hans-Werner Goetz apresenta um pensamento sobre a história que dialoga com as análises da PNL. Para este autor, mais importante do que o fato histórico, é a percepção dos autores sobre o fato. Assim, a história deixa de ser algo que aconteceu, para ser aquilo que os seus autores tenham percebido sobre os acontecimentos. Ou seja, os sujeitos percebem um acontecimento, e pensam sobre ele a partir do crivo de seus conceitos (conscientes ou inconscientes) num processo automático de interação com o mundo. Estudar as representações produzidas por esses sujeitos a respeito das percepções conceitualizadas é, portanto, uma forma mesma de estudar a realidade histórica.

¹⁸ O'CONNOR, Joseph. **Manual de Programação Neurolinguística**: PNL: um guia prático para alcançar o resultado que você quer. Rio de Janeiro: Qualitymark Editora, 2016.

2.3 Novos paradigmas colocados à uma análise contemporânea

As imagens ocupam um “lugar” de grande importância na contemporaneidade. Seu uso se massificou e se tornou de grande influência na formação de uma visão sobre a realidade. Na série de TV intitulada “Multiplicidade” vinculada ao Canal Brasil (2016), o cineasta e artista multimídia, Peter Greenaway, declara no Episódio 01 – Tudo é Tela, o seguinte:

Por oito mil anos, por todo mundo, mas principalmente no mundo ocidental, a organização da civilização e da cultura tem sido conduzida por aqueles que detêm os textos, aqueles que podem manejar os textos, as palavras. Todas as escrituras, toda jurisprudência, toda nossa civilização, toda nossa literatura, está evidentemente nas mãos daqueles que controlam os textos. Mas agora, depois de oito mil anos, com esta revolução tecnológica, o texto cedeu lugar para imagem. Então, o futuro não será organizado pelos senhores do texto, mas pelos senhores da imagem.¹⁹

Neste jogo não podemos esquecer que palavras/textos e imagens possuem diferentes matrizes e efeitos. Contudo, detemo-nos no sentido das imagens como constituidoras de realidade, ou como veículos de compreensão desta. O filósofo Jacques Rancière – em seu livro “O destino das imagens” – coloca a questão do fim das imagens, ou do fim da realidade: se tudo é imagem, a realidade não mais existe; ou pode não haver mais imagens, apenas a realidade representando a si mesma sem cessar. O mesmo autor oferece uma resposta a tal questão, relacionando alteridade e identidade. Ao praticar a alteridade dilui-se a noção identitária do Eu, e ao constituir identidades, não mais identifica-se com o Outro, a não ser em contraposição a este.

Os dois discursos parecem opostos. Todavia, sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesmo de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagens.²⁰

¹⁹ GREENAWAY, P. Ep. 01 - **Tudo é Tela**. Canal Brasil, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MjYKsm8QPno>>. Acesso em: 20 set. 2016. 4:43 - 5:25.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 9-10.

Sendo assim, a realidade e as imagens constituem uma a outra o tempo todo, num eterno jogo de alteridade e identidade.

Mas, em questões técnicas o que seriam as imagens? Rancière propõe dois conceitos a esta questão, o *Outro* e o *Visual*. O *Visual* designaria as imagens que têm luz por elas próprias, como a televisão que reproduz imagens por si só tendo seu brilho próprio, ou ainda uma pintura que se expõe aos olhos de quem a queira ver. Diferentemente do *Outro*, por exemplo, a tela cinematográfica, que recebe a luz e se forma a partir de uma fonte exterior. Ainda antes destes suportes técnicos, há no cinema, por exemplo, a captura de imagens no momento das gravações; ou em um quadro num momento de incitação da criatividade ou incentivo, que ajudará o artista a criar a imagem.

Portanto, avaliar as imagens a partir de suas técnicas e suportes pode ser necessário às análises, auxiliando a identificar o *Outro* ou o *Visual*. No entanto, são as conclusões factuais que envolvem diferentes níveis de produção e reprodução, talvez cansativas de se descrever. Rancière aponta que o essencial é entender a alteridade das *performances*, daquilo que é exibido, e que tem como o *Outro* seu espectador – e não o seu suporte –, foi feito para ele, e o sentido de uma imagem apenas inicia-se com a presença de quem olha. A imagem apresenta uma visibilidade com potência de significação e afeto, que se demonstra no momento em que olhos são pousados sobre sua superfície.

Não obstante, o autor ainda continua arguindo sobre a questão da superfície e do que se apresenta nela. A formação de imagens figurativas é apenas o regime mais comum pensado até hoje, segundo ele:

A imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão em todas as palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível.²¹

Georges Didi-Huberman – em “Diante da Imagem” – contribui com a questão da relação das imagens com o dizível e o visível, colando dentro do âmbito da História da Arte os conceitos: visível, legível, invisível, visual e virtual. Além dos

²¹ RANCIÈRE, 2012, p. 16.

limites sensíveis de deixar o saber sobre a imagem em segundo plano, para aventurar-se em um não-saber que transcende o que se vê por representação²².

Pensar na obra de Didi-Huberman, é pensar também na formação da disciplina de História da Arte, e como seus objetos adentraram também à História como potenciais evidências/fontes²³.

O autor ressalta que a História da Arte teve seu início no século XVI com a obra “Vidas” de Giorgio Vasari. Nesta composição, Vasari pretendia tirar os artistas do esquecimento, tornar seus nomes vivos na história. Tal projeto também fazia parte de um plano de incentivo, mediante fatores políticos da família Médici – um apreço pelas artes era visto com bons olhos para o aumento do prestígio das famílias nobres. Todavia, Didi-Huberman ressalta o quanto a formação da disciplina é posterior ao seu objeto, pois a elaboração de conceitos para decodificá-la não pode respeitar totalmente as restrições que um objeto retirado do passado necessitava, gerando certos anacronismos. Mas, podemos observar o movimento conjunto da criação da História da Arte e o interesse dos historiadores nas imagens do Renascimento²⁴.

Retornando aos conceitos (visível, legível, invisível, visual e virtual), Didi-Huberman os explica a partir de um exemplo – o afresco Anunciação de Fra Angelico. A pintura foi feita em uma cela do convento de San Marco em Florença, que atualmente tornou-se o Museo di San Marco. A obra não apresenta muitos detalhes, carecendo de *varietà*²⁵, ou seja, de riqueza de detalhes comuns para o período, contudo esta leitura torna-se superficial ao se considerar os conceitos colocados pelo autor.

Como *Visível*, o autor designa aquilo que se pode ver *a priori*, os elementos representacionais que vão se moldando, “elementos discretos de significação visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 20), signos que estão presentes na superfície e são dados a ver pelo espectador. Posteriormente, quando completamente visível e com

²² Com esta colocação Didi-Huberman propõe que o pesquisador deixe seus conhecimentos prévios de lado, em um prol de um fascínio pela imagem, que pode fazê-lo descobrir novas perspectivas.

²³ A partir de uma leitura conjunta dos textos pode-se observar o avanço das imagens sobre os diferentes campos acadêmicos. A formação da História da Arte no século XVI, a utilização de imagens por historiadores no século XIX, a ampliação deste uso a partir dos Annales no século XX (sobretudo após a terceira geração), e mais recentemente a consolidação do campo da Cultura Visual nos anos 90.

²⁴ Vide página 2, último parágrafo.

²⁵ Também pode ser entendido – em outro sentido – de acordo com Alberti, como “invenção pictórica de uma história”. (Huberman, 2013b, p. 22).

seus signos distinguíveis, o afresco passa a ser *Legível*, apresenta em sua imobilidade um sentido,

Uma sequência narrativa que surge aos nossos olhos para se dar a ler, como se as figuras vistas de um só golpe na imobilidade fossem dotadas agora de uma espécie de cinetismo ou de tempo que se desenrola.²⁶

Entretanto, se a legibilidade se demonstra pouco interessante, deve-se então procurar pelo *Invisível*, ou seja, aquilo que pressupunha-se que houvesse mas não está presente, as ausências. No quadro em questão, conforme já citado, observa-se uma falta de detalhes, distinguindo-se primeiramente apenas a figura do anjo e de Maria sobre um fundo que é o desenho de um cômodo, porém sem ser trabalhado em cores, somente no branco.



Figura 3²⁷, Fra Angelico, Anunciação, 1440-41, Afresco, Florença, Museo di San Marco.²⁸

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2013b.

²⁷ Mais uma vez, a imagem aqui colocada não tem a proposta de simples ilustração, conforme segue a crítica de diversos historiadores. Será feita uma análise sobre esta, a partir das diferentes metodologias. A proposta é tornar visível os conceitos explicados por Didi-Huberman.

²⁸ Retirado de: <http://poetasilverioduque.blogspot.com.br/2013/08/a-anunciacao-de-fra-angelico.html>, acesso em: 30/11/2017.

O autor chama atenção, portanto, para esse branco intenso, que com o jogo de luminosidade da sala onde o afresco está pintado parece ainda mais presente. O branco iluminado pelo ambiente da sala acaba por trazer um caráter divino para a obra, como se a cena da Anunciação estivesse envolta em uma “graça” divina. Didi-Huberman aponta que este branco nem é visível, posto que não tem forma nem definição; nem é invisível, pois está presente na imagem, ele tem um corpo material. O autor coloca então sua contribuição à análise imagética, aquele espaço indeterminado é o *Visual*, ou o *Virtual* da imagem. O sintoma visual é uma espécie de “inconsciente” da imagem, ocupa uma maior parte que os sintomas visíveis, bem como os determina, pois sem ele nada seria distinguível.

Este exemplo encaixa-se com a teoria de Rancière citada anteriormente, sobre como o visível ou o figurativo não são os padrões únicos das imagens. Outros sintomas podem gerar tantas expectativas e jogos imagéticos quanto os elementos figurados.

Estes jogos de formação de expectativas, de anexação de sentidos, a partir de certos elementos foram denominados por Rancière como regimes de *Imageité*. Eles podem envolver não somente a imagem, como exemplo apontamos o cinema, o qual envolve palavras, falas, trilhas sonoras, posições da câmera, etc. “São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas.” (RANCIÈRE, 2012, p. 12). Juntamente a este conceito pode-se explicar ainda o que o autor denomina por *Frase-imagem* e *Palavra-muda*.

O regime de *Imageité* é, pela definição “um regime de relações entre elementos e funções” (RANCIÈRE, 2012, p. 12-13), entre o visível e o dizível, entre os jogos de interações que provocam cenas. Por exemplo, em uma cena de filme, uma fala que apresenta uma contrariedade com a imagem apresentada, ou uma trilha sonora que contribui para o tom de suspense. Podem ainda ser usados recursos para explorar um sentimento que se quer aderir a determinada imagem. Por exemplo, no filme a Lista de Schindler mesmo dispondo de recursos técnicos para produzir uma imagem colorida, a opção pelo preto-e-branco foi proposital e apresenta um sentido em si.

O regime não precisa ser somente colocado por uma relação de imagens visíveis, a descrição de um romance, demonstrando seus mínimos detalhes, também pode expressar um regime de *imageité*, jogando com as palavras, numa relação que

cria visibilidades. Também as contraposições, operações, relações entre o dizível e o visível, entre o antes e o depois tanto em textos quanto em quadros. Ou até mesmo em pequenas situações de expectativa, como por exemplo um pianista tocando por detrás da cortina do teatro, sem ser visto pelo público, aí também se estabelece um regime de imageitè.

Junto a este conceito podemos identificar também o de frase-imagem, que não leva em consideração a frase como o dizível, nem a imagem como o visível “feito carne”, não se trata de uma relação entre as duas categorias, mas sim sobre a potencialidade narrativa que cabe em uma representação. Assim como também destacou Didi-Huberman, como se as imagens tivessem uma espécie de cinetismo ou movimento, Rancière expressa que:

A potência da frase-imagem pode se expressar em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou na relação do dito e o não dito de uma fotografia [...] No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência.²⁹

Sendo que:

A frase-imagem subverte esta lógica. A função frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne.³⁰

Já o conceito de palavra-muda diz respeito não somente ao cinetismo da frase-imagem, mas também aos sentimentos e sentidos que os signos imagéticos expressam. É também a poética que concede a um objeto a característica de ser um objeto de Arte. A fotografia, por exemplo, por si só em sua técnica não é arte, mas passa a ser quando encontra-se nela histórias inscritas nos rostos e objetos, marcas individuais ou escritas efeitos pelo tempo.

A palavra-muda dá a ver o que não faz parte do visível, como os sentimentos. E faz questionar se elementos como a fotografia são objetos mudos, devendo ser transcritos em frases, ou se ela se torna muda somente no momento em que deixa de transmitir mensagens. O próprio autor responde a esta questão:

²⁹ RANCIÈRE, 2012, p. 56.

³⁰ Ibidem, p. 56.

No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam ou se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda.³¹

Ou seja, ela nem deve ser transcrita, nem deve transmitir até que se cale, mas sim se expressa por seus meios, e tal expressão nunca terá fim, pois os olhares nunca serão os mesmos, ainda que venham do mesmo observador.

No mesmo século XIX, o autor ainda destaca a formação de uma *Imageria* coletiva, a partir principalmente da maior circulação de fotografias. Esta *Imageria* diz respeito a uma circulação de imagens e também de palavras com o objetivo de tornar coisas ou objetos desejáveis, trata-se do limiar entre a arte e o comércio, entre o objeto artístico e a mercadoria.

Daí vem o título de seu trabalho “O destino das imagens”, pois entre 1880 e 1920 houve um movimento de tentativa de desvincular as imagens da Arte, conhecido como O Fim das Imagens, como uma forma de alcançar a arte pura, seria a libertação da Arte em relação às imagens e ao caráter de simples mercadoria. Assim, também, o artista estaria livre da *Semelhança*, ou seja, de ter de reproduzir imagens exatamente como são, e produzir então *Dessemelhanças*, que seriam o caráter essencial da arte.

Rancièrè segue, portanto, direcionando o que seria o destino das imagens, já que o fim acima citado não teve repercussão. O autor diz que até os componentes desta *Imageria* coletiva, que valoriza a semelhança – onde o objeto da Arte e a mercadoria se confundem – devem ser analisados e tirados de seu contexto. Por exemplo, destacar uma propaganda e colocá-la em uma sessão do museu, a fim de gerar estranhamento e desnaturalização, assim o que era semelhante torna-se dessemelhante, após um olhar que ganha novo significado por conta do ambiente.

O destino das imagens é um campo que se torna cada vez mais amplo. À medida em que o investigamos, mais locais de produção, reprodução, sentidos e fins aparecem, como um horizonte que sabemos se estender para além da faixa litorânea que os olhos enxergam. E requer cada vez mais cuidado e pesquisa, pois, como pontua Jacques Rancièrè “...a circulação das imagens não têm santuário. Elas acontecem em toda parte e a qualquer momento”. (RANCIÈRE, 2012, p. 38)

³¹ Ibidem, p. 22.

2.4 A imagem como representação

Representação é um conceito que vem sendo muito usado dentro da historiografia. Dominique Santos em seu artigo “Acerca do Conceito de Representação” auxilia a compreender os principais usos do termo bem como os principais autores a trabalhá-lo³².

Representação pode ter vários sentidos em português. Trata-se de uma palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”.³³

A História Cultural³⁴ foi onde o conceito encontrou seu campo fértil e desenvolveu-se de diversas formas. Segundo Santos, podemos destacar três eixos de entendimento do conceito de representação que se ligam ao universo das imagens. São eles: a visão apresentada pelo Dicionário de Filosofia (2007) de Nicola Abbagnano; o levantamento feito por Gustavo Blázquez a partir de dicionários de língua portuguesa; e o verbo *darstellen* no alemão.

No Dicionário de Filosofia (2007) de Nicola Abbagnano coloca-se que, segundo Guilherme de Ockham, a palavra representação – entre outras duas concepções³⁵ – “significa “imagem” ou “ideia” ou ambas as coisas” (SANTOS, 2011 p. 29), e se daria pela semelhança para com o objeto representado. Ou seja, “a imagem *representa* aquilo de que é imagem” (SANTOS, 2011, p. 30), deve ser quase, ou senão idêntica ao que representa, assim ao conhecer a imagem pode-se também conhecer posteriormente o objeto representado.

Já segundo o levantamento feito por Blázquez – entre outros quatro eixos de entendimento³⁶ – a representação seria “a imagem ou o desenho que representa um objeto ou um fato” (BLÁZQUEZ apud SANTOS, 2011, p. 30).

³² O autor coloca que na maior parte das vezes o conceito vem “vinculado às obras de Carlo Ginzburg e Roger Chartier, quando muito, relacionam-se à obra de Serge Moscovici e Denise Jodelet articuladores do conceito de *representações sociais*”, este último conceito não será abordado neste trabalho.

³³ SANTOS, Dominique. **Acerca do Conceito de Representação**. Revista de Teoria da História, Ano 3, Número 6, dez/2011, p. 28.

³⁴ No artigo, o autor faz uma crítica ao uso indiscriminado do termo, que muitas vezes foi aplicado sem uma crítica prévia.

³⁵ As outras duas concepções seriam: 1- o conhecimento é uma forma de representação, é a ideia; 2- a representação é o próprio objeto que representa, pois o conhecimento suscitado é o mesmo.

³⁶ As outras três concepções seriam: 1- tornar presente alguém ou algo ausente, patenteando-o; 2- a representação é uma performance, na qual se faz presente a coisa ausente; 3- a representação entendida no sentido de representatividade, como alguém que possui um status ou exerce um cargo.

Entre a primeira e a segunda proposta pode-se perceber uma diferença entre: somente a representação de um *objeto*, e a representação de um objeto ou *fato*. O fato carrega mais ideias abstratas, como um poder, uma intuição, um acontecimento ou uma ideia. Por este motivo, Santos destaca que o conceito vem se tornando cada vez mais abstrato.

No entanto, este caos semântico pode ser explicado por uma simples falta de vocabulário. No idioma alemão existem três expressões diferentes que correspondem ao termo “representação”³⁷: *vertreten*, *repräsentieren* e *darstellen*. As duas primeiras dizem respeito a representar a alguém, atuando como agente da pessoa ausente, sendo a primeira uma forma menos formal que a segunda. Já *darstellen* assemelha-se mais ao conceito na forma levantada por Blázquez, como um retrato de algo ou alguém, um substituir a coisa pela sua imagem.³⁸

As três definições levam-nos à ambiguidade da imagem: ela é uma ausência? Posto que se coloca no lugar de algo não presente. Ou é uma presença? Na medida em que faz ser visível a realidade que representa. Diferentes autores vêm estas questões como uma condição mesma de existência das representações.³⁹

A partir da reflexão de Roger Chartier (1988 e 1992), pode-se ainda destacar mais três formas de se pensar as representações. Primeiramente na sua relação com a emergência da História Cultural; em seguida, na definição do termo durante o Antigo Regime, mediante a colocação do Dicionário de Furetière; por fim, na ideia de fonte histórica como representação.

Segundo Chartier, a História Cultural busca “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1988, p. 16-17). Tal realidade é construída por grupos determinados, sejam eles intelectuais ou de classe, as divisões e categorizações são dadas por eles e assim criam-se representações sobre o mundo. Em outras palavras, grupos sociais possuem interesses comuns, para defendê-los criam representações sociais coletivas, estas tentam legitimar-se em critérios

³⁷ Ou para a palavra em inglês “represent”.

³⁸ Mas é importante ainda salientar que podem ocorrer falhas ao se fazer uma comparação por tradução, bem como é preciso atentar-se para a classe das palavras. No texto, o autor não diferencia ao certo o substantivo “representação” do verbo “representar”, nem em português nem nas demais línguas citadas. Em inglês o verbo seria “to represent” e o substantivo “representation”. No sentido que o autor coloca esta ideia, ela deriva do substantivo e não do verbo, portanto quando ele apresenta os conceitos em alemão deveria ter usado *Vertretung*, *Repräsentation*, *Darstellung* que são os substantivos, e não os verbos *vertreten*, *repräsentieren* e *darstellen*.

³⁹ Consenso em Carlo Ginzburg e Roger Chartier, segundo Santos.

baseados na racionalidade, contudo dependem menos da razão que do seu local de pronunciamento.

Logo, as representações não são neutras, ocorrem “lutas de representação” entre grupos, e estes fenômenos geram práticas que influenciam as esferas públicas da vida, como os exercícios políticos e escolares. As representações coletivas existem a partir do momento em que comandam atos, e estes constroem tanto o mundo social quanto as identidades (do Eu e do Outro). Mais adiante, veremos que estas lutas podem dar-se por dominações simbólicas, adentrando ao universo imagético.

No Dicionário de Furetière existem duas definições para o conceito de representação, uma “como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém” (CHARTIER, 1988, p. 20), e a que mais nos interessa “...a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado” (CHARTIER, 1988, p. 20). O autor indica que esta última definição nos coloca na perspectiva de um conhecimento mediado pela figuração ou pela substituição por uma imagem.

Estas mediações podem ser feitas por semelhanças ou por valor simbólico, assim surgem dois novos conceitos: o de *Signo Sensível* e de *Referente significado*. O signo sensível é a forma e o referente significado seu valor. Usando de um exemplo⁴⁰, imagine uma coruja real, em seguida a representação da coruja em um quadro – neste sentido, a representação opera por semelhança, o elemento “coruja” na tela é um Signo Sensível. Já a associação deste signo (coruja) com a ideia de inteligência, sabedoria ou mau agouro trata-se do Referente Significado, que é culturalmente variável.

A problemática do «mundo como representação», moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real.⁴¹

Sendo assim, as imagens podem constituir formas de dominação simbólicas, e as representações em “máquinas de fabricação de respeito e de submissão”

⁴⁰ Exemplo criado a partir das definições escritas pelo autor.

⁴¹ CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editora, 1988, p. 23-24.

(CHARTIER, 1988, p. 22). Por isso, o autor ressalta que é importante compreender as práticas que constroem tais visões.

Todos os processos descritos acima advêm de novas formas de se pensar as metodologias em História. Chartier diz que a renovação do campo é sempre necessária. Para tanto, propõe também uma compreensão das fontes históricas como representação. Sua proposta de abordagem teórica engloba necessariamente uma ideia de fonte em que as imagens podem tomar papel preponderante. Para o autor, toda fonte pode ser dada como representação já que se trata de um instrumento mediador entre uma realidade passada e o conhecimento presente a respeito desse passado. Desse modo, a fonte não é o passado em si, mas representa o passado. Este pode se constituir como uma realidade de múltiplos sentidos, posto que se orienta sobre a interpretação da fonte potencialmente múltipla. Consta-se então, que as imagens são uma representação sobre o mundo, na qual o passado pode ser dado a ler.

Deparamo-nos então com a questão da diferença entre o passado enquanto tal (na posição de coisa a ser representada) e sua representação. Segundo Michel Foucault (1988) a última jamais poderá compreender totalmente a primeira. As fontes históricas entendidas como representação não podem ser consideradas como o passado em si, pois encontram-se em dimensões físicas diferentes. A representação/fonte possui um corpo físico, material delimitado; já o passado não o possui.

Tal fato pode ser exemplificado a partir das análises de Foucault sobre o quadro “Ceci n’est pas une pipe” (Isto não é um cachimbo) de René Magritte. A obra apresenta a imagem de um cachimbo e logo abaixo lê-se a frase “isto não é um cachimbo”. Em uma segunda apreciação, segundo Foucault, o quadro foi apresentado moldurado sob um cavalete, e em cima dele havia um cachimbo bem maior que o das dimensões do quadro. Assim ele avaliou, como se fosse a voz de um leitor:

Vejam esses traços agrupados sobre o quadro-negro; por mais que possam se assemelhar, sem a menor discrepância, a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se enganem com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não este grafismo elementar.⁴²

⁴² FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 5.

E continua

Não busquem no alto um cachimbo verdadeiro; é o sonho do cachimbo; mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta.⁴³

Fazendo uma analogia com este exemplo, podemos colocar o passado como o grande cachimbo real que está fora do quadro, e a fonte como a representação no quadro. O que está fora do quadro, o que se pretende representar, o que talvez seja o real, pertence a uma esfera física diferente “...sem limite, dilatando-se até o infinito” (FOUCAULT, 1973, p. 5). Já o lugar da representação é restrito, “...está solidamente contido num espaço com visíveis parâmetros: largura..., altura..., e profundidade” (FOUCAULT, 1988, p. 5). Contudo a representação é o que chega até o presente, e onde dá-se a ler o passado, nela portanto, existe uma “verdade manifesta” e palpável.

3 TRABALHANDO AS METODOLOGIAS

3.1 Iconografia e Iconologia

De acordo com Eduardo França Paiva (2002), iconografia

[..] é um termo que significa a imagem registrada e a representação por meio da imagem. A origem do termo é grega. Ela deriva da palavra *eikón*, que significa imagem. Daí *eikongraphía*, que se transformou em *iconographia* no latim, transformando-se em *iconografia* no português.⁴⁴

E segundo o Dicionário Aurélio de Português, iconologia é “a ciência das figuras alegóricas”⁴⁵.

Na História e na História da Arte os termos possuem um uso extenso. Cesare Ripa já utilizava em 1593 o termo iconologia; o termo iconografia estava em uso no início do século XIX. A reutilização destes termos por volta de 1920 e 1930 deve-se a uma valorização da análise de imagens dentro do universo das artes,

⁴³ FOUCAULT, 1998, p. 5.

⁴⁴ PAIVA, 2002, p. 14.

⁴⁵ <https://dicionariodoaurelio.com/iconologia>, acesso em 05/12/2017.

principalmente no que concerne às pinturas figurativas. Passou-se a valorizar o tema e conteúdo das imagens em oposição a uma análise estritamente formal das cores, materiais e traços.⁴⁶

O grupo mais famoso destes iconografistas foram os que seguiram a linha de Aby Warburg (1866-1929), entre eles Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgar Wind (1900-1971)⁴⁷; posteriormente, considerado como membro da segunda geração de iconografistas, Ernst Gombrich (1909-2001).

O estudo destes iconografistas foi iniciado na cidade de Hamburgo na Alemanha. Contudo, com a ascensão do Terceiro Reich e início das perseguições raciais a biblioteca de Hamburgo foi transferida para Londres onde, posteriormente, Gombrich e Saxl fundaram a biblioteca Warburg que veio a tornar-se o Instituto Warburg. No mesmo período em que a biblioteca foi transferida para Inglaterra, Panofsky refugiou-se nos Estados Unidos. Assim, os estudos de iconografia e iconologia foram forçadamente espalhados.

O programa do instituto interessa historiadores da Antiguidade e do Humanismo, bem como medievalistas. O foco é a investigação sobre o “estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica.” (GINZBURG, 1980, p. 42). Os iconografistas enfatizam o tema dos trabalhos imagéticos, incluindo sua filosofia e conteúdo intelectual. As figuras deixam de ser entendidas como meras ilustrações, suas interpretações carregam ideias, mensagens e comunicações que devem ser “lidas” pelos espectadores.

As imagens são mudas, mas foram feitas para comunicar, logo o espectador exerce um papel fundamental na interpretação. O compositor da imagem expressa nela suas próprias mensagens e preocupações, ou as de quem encomendou a obra, que, contudo, podem não se inserir nos mesmos códigos de interpretação do espectador. Devido a este motivo, o método iconográfico é de exímia importância, pois evita contradições bruscas no contato a priori com as composições.

Os métodos iconográficos e iconológicos, no período de seus precursores, foram aplicados principalmente a quadros da Renascença Italiana, onde haviam muitas referências da mitologia greco-romana, ou seja, da Antiguidade Clássica. Os iconografistas ligavam muitas vezes as cenas retratadas com escritos de filósofos antigos como Sêneca ou Platão. No entanto, sabe-se que os artistas não recebiam

⁴⁶ BURKE, 2004, p. 44.

⁴⁷ Ibidem, p. 45.

suficiente instrução formal. Especula-se que haviam conselheiros humanistas que formulavam o programa historiográfico das obras, mas estes programas foram raramente encontrados⁴⁸.

Dentro dos próprios iconografistas de tradição warburguiana existem diferenças no método de interpretação. Panofsky tornou seus ensaios que sintetizam as fases iconográficas e iconológicas os mais famosos, contudo foram escritos com uma diferença temporal considerável de seu mestre Warburg. Logo apresentam diferenças cruciais. A descrição do método de Panofsky é muito mais “fechada” que a de Warburg. Este não se bastava na iconologia. Seus estudos suscitavam teorias culturais e até mesmo “Lamentara que a história da arte ainda não havia conseguido “pôr o seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’, que na verdade ainda não foi escrita”. (WARBURG apud GINZBURG, 1980, p. 42).

Portanto, seria de tamanho atrevimento definir o que é iconografia e iconologia em breves palavras, pois os próprios seguidores da escola de Warburg as usaram de forma diferente.

Um critério geral que pode ser estabelecido é que estes autores revogavam as imagens ao mundo das artes, mais especificamente a pinturas figurativas no Quattrocento Florentino ou Renascimento Italiano. Devido aos elementos que apareciam nestes, pois suscitavam conhecimentos da Antiguidade Clássica e elementos pagãos. Trabalharam com artistas como Ticiano e Botticelli. Seus métodos foram adaptados para o entendimento de outros tipos de obras e alcançaram maturidade na historiografia da História da Arte, bem como na historiografia em geral.

3.1.1 Método Panofskiano

*“A ‘relação do olho com o mundo’ é, em realidade, uma relação da alma com o mundo do olho.”
Erwin Panofsky*

Erwin Panofsky tentou sistematizar os estudos iconográficos e iconológicos. Ele buscava por uma justificação teórica das pesquisas. Seu método desdobrava-se em três etapas: a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica⁴⁹.

⁴⁸ BURKE, 2004, p. 50.

⁴⁹ Ibidem, p. 45.

O nível pré-iconográfico diz respeito a um momento de inicial contato com a imagem, com a decifração da figuração em nível básico. É o momento do significado natural, ou da experiência sensível, como por exemplo identificar uma casa, um homem, um animal, uma paisagem. Trata-se da identificação de objetos ou de eventos, como uma guerra, uma cena doméstica, um ambiente.

O segundo nível remete aos significados convencionais da imagem, ou ainda sua ligação com produções literárias. Como por exemplo, ligar um quadro no qual se apresentam um anjo e uma mulher com a passagem da Anunciação; ou identificar que um homem com mãos e pés perfurados e uma auréola em torno da cabeça é Jesus Cristo. Ou ainda identificar uma cena, como a pintura de Pedro Américo que retrata o Brado do Ipiranga, ou que uma mulher de cabelos longos e nua sobre uma concha refere-se ao Nascimento de Vênus.

O terceiro nível é o da interpretação iconológica, é o momento de aderir sentido à figuração. É o que faz com que a imagem se torne uma evidência útil à pesquisa histórica. “Princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra” (PANOFSKY apud GINZBURG, 1989, p. 70).

Dentro deste nível, Ginzburg destaca alguns conceitos importantes como o *Wesensinn* “sentido essencial” que dialoga com o conceito de *Kunstwollen* “querer artístico”. Ambos dizem respeito a tentativa de captar um entendimento de mundo advindo das imagens, tanto o artista, quanto a obra, o período, o povo e a cultura que pertencem teriam um aspecto inconsciente comum. Este elemento estaria em todos os níveis de percepção do método, no nível iconológico a percepção das pinceladas, das formas, do modo de manuseio dos instrumentos e tintas seriam “documentos” da emanção de sentido de toda uma época e povo.

O artista condensaria em sua obra uma ideia inconsciente sobre o período e sociedade ao qual pertence, exprimindo sua nacionalidade, religiosidade, ideologia, filosofia, entre outros elementos. Trata-se de uma filosofia transcendental da arte que perpassa o fazer artístico.

Panofsky destacava veementemente a ideia de que para se entender uma imagem é imprescindível que se compreenda os códigos culturais do período em que foi composta assim como do período ao qual se refere. Burke (2004) cita o exemplo do próprio iconografista que diz que apresentar a Última Ceia a um nativo

australiano não significaria grande coisa, ele “não poderia reconhecer o tema Última Ceia; para ele essa cena apenas evocaria a ideia de um alegre jantar”. (BURKE, 2004, p. 46).

Foi por esse mesmo motivo que o autor foi criticado por Gombrich, pois seu método parecia buscar por um *Zeitgeist*, “espírito de época” que é uma forma generalizada de ler uma dada sociedade. Gombrich não achava que havia um conjunto de qualidades iguais ou estilo nas pinturas determinadas pelo inconsciente dos artistas. Para ele, o estilo artístico é um índice problemático das transformações sociais e culturais. O *Zeitgeist* é insuficiente perante à heterogeneidade.

Outra crítica, apontada por Burke é o fato de que o método panofskyano era baseado em uma “tradição alemã de interpretação de textos”⁵⁰. A hermenêutica preocupava-se também com três níveis de análise dos textos, a primeira era com seu conteúdo gramatical, a segunda com sua qualidade histórica, e por fim, com a capacidade do texto em retratar um espírito, ou uma conjunção de elementos culturais. Assim, a análise por meio da pré-iconografia, iconografia e iconologia parecem uma mera transposição.

Contudo, dentro dos objetos específicos de estudo de Panofsky, primordialmente o Renascimento, ele os percebe como um retrato da civilização europeia ocidental. A retomada dos elementos clássicos pelo renascimento fez com que surgisse a percepção de distanciamento temporal ou dimensão temporal. Esta ideia passa diretamente pelo entendimento alcançado por Warburg com o conceito de *Pathosformeln*, pois ele indica a sobrevivência das expressões nas manifestações artísticas.

O método panofskyano foi o mais apropriado por autores posteriores. Um exemplo pode ser a utilização dos termos e forma de análise por Boris Kossoy em seu livro *Fotografia e História* (2001), onde o autor destaca as qualidades documentais no fazer da fotografia. Panofsky destaca o quanto era importante analisar as pinceladas, os suportes, os materiais, as formas, ou seja, as características formais. Kossoy faz algo semelhante com a fotografia, afirmando que é importante destacar o suporte no qual a fotografia se revela, a velocidade aproximada da luz no momento, o grau de abertura do obturador, o enquadramento, entre outros elementos formais fotográficos.

⁵⁰ BURKE, 2004, p. 45.

Didi-Huberman (2013b) destaca ainda o quanto Panofsky preocupava-se com a questão do método, praticava uma exigência teórica rígida e era crítico com seu trabalho. O autor possuía uma filosofia de análise cujo tom era kantiano, segundo a Estética de Kant a produção artística advinha de um Gênio, a arte é um ato de elaboração do espírito, este gênio jamais seria passível de imitação pois é próprio de cada um.

Isso significa em particular que o gênio, essa “faculdade das Ideias estéticas” que sabe “expressar e tornar universalmente comunicável o que é indizível”, isso significa que o gênio da arte “é totalmente oposto ao espírito de imitação”.⁵¹

Assim, explica-se a frase mais conhecida de Panofsky “a ‘relação do olho com o mundo’ é, em realidade, uma relação da alma com o mundo do olho”. (PANOFSKY apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 127). Ou seja, o que se produz para ser visto no Mundo do Olho, é, em verdade, o produto de um Gênio que se manifesta por meio das imagens. Tal afirmação alinha-se com a filosofia da história Kantiana, de que homem é inculcido de razão pela natureza, e esses recursos dados pela natureza manifestam-se através dos homens, mostrando, com o tempo, seu progresso.⁵²

Didi-Huberman ainda aponta para outras palavras-chave do trabalho de Panofsky, entre elas: o Humanismo, as Formas Simbólicas, o Esquematismo, e a Iconologia de forma mais aprofundada.

Panofsky acreditava que as Ciências Humanas jamais poderiam ser iguais às Ciências Naturais, pois nesta última seria possível – segundo ele – uma análise sem subjetivismo. E o subjetivismo que caracterizaria o Humanismo em seus objetos seria fruto, e também delimitado, pelo tom kantiano. Ou seja, existe um entendimento sobre a obra que nos permite o conhecimento dela. Contudo o caráter humano está um momento antes, ele está na intuição do autor que produz a obra inicialmente em sua mente. “...o humanismo não foi simplesmente um *objeto* privilegiado do saber panofskiano, mas também uma exigência, um verdadeiro *fim* teórico congruente com sua filosofia do conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 146).

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2013b, p. 122.

⁵² GARDINER. Patrick. **Teorias da história**. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Prosseguido com o tom kantiano, as Formas simbólicas, seriam a expressão geral das tendências do espírito humano. Formas que se repetem ao longo do tempo e possuem, portanto, uma significação intrínseca. Elas representam a essência dos Gênios ou do Espírito, são seu conteúdo último. As formas simbólicas são a área de análise entre os conteúdos inteligíveis, e os signos sensíveis que se expressam através das gerações.

O Esquematismo conflui para a mesma ideia, contudo leva em consideração também a transposição das imagens em conceitos. Processualmente: as imagens estão na mente dos artistas que as criam a partir de seus espíritos, eles as compõem em uma tela ou outra superfície, a obra demonstrará signos sensíveis que fazem parte da expressão do gênio, que pode vir a ser também um signo comum a toda humanidade, depois de observada a obra é preciso transpô-la em conceitos, a fim de que possa-se entender o que as imagens nos confiam. Resumidamente, da intuição à imagem, da imagem ao conceito.

Tudo que podemos dizer é que a *imagem* é um produto do poder empírico da imaginação produtora – e que o *esquema* dos conceitos sensíveis, como das figuras do espaço, é um produto e, de certo modo, um monograma da imaginação pura *a priori* [...], por meio do qual e segundo o qual as imagens são inicialmente possíveis – e que essas imagens devem sempre estar ligadas ao conceito por meio do esquema...⁵³

Por fim, retornamos ao conceito de iconologia, para Panofsky esse nível de análise incluiria dois objetos: primeiro uma fase ainda iconográfica na qual é feita uma análise estritamente racional, depois uma análise intuitiva, ligada à familiaridade com as obras devido à proveniência literária. Assim, a iconografia seria uma etapa de síntese transcendental, na qual capta-se uma tendência geral do espírito humano, ou o *Zeitgeist* (espírito de época). Ocorreria para tal fim uma análise comparada de uma seleção iconográfica.

Logo, no nível iconológico

Com mais forte razão, nossa intuição sintética deve ser controlada por uma investigação sobre a maneira pela qual, em diversas condições históricas, as tendências gerais e essenciais do espírito humano foram expressas por temas e conceitos específicos.⁵⁴

⁵³ KANT apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 180.

⁵⁴ PANOFKY apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 162.

Este pensamento representa uma fase mais positiva de Panofsky. Didi-Huberman aponta que no período de 1956-66 o teórico volta a ser mais tímido em suas análises, utilizando o termo iconografia novamente em seu sentido mais restrito, e não mais como iconografia interpretativa.

O método em geral sofreu várias críticas. A primeira delas é porque a iconologia, vista em seu tom kantiano, pode ser especulativa demais, não comportando, portanto, as características de uma ciência. Outra crítica, segundo Gaskell (1992), é o privilégio da forma sobre o conteúdo, assim o método panofiskiano, por ter seu foco na figuratividade, ainda que adaptado, sofre dificuldades para analisar obras de cunho surrealista ou de outras correntes que seguem mais a ordem inconsciente que a ordem da figuração. A crítica mais severa, conforme já citado, é a transposição do método hermenêutico alemão de análise literária para a análise das imagens.

3.1.2 Método Warburgiano

“Deus está no particular”.

Aby Warburg

Aby Warburg foi um grande historiador da arte de seu tempo e vem sendo rediscutido atualmente. Entre seus feitos encontram-se a Biblioteca Warburg, o Atlas Mnemosyne, uma reinvenção dos modelos da História da Arte. Foi fundado um instituto em seu nome “The Warburg Institute” ligado à Universidade de Londres, derivado da Biblioteca, que foi fundada por ele em Hamburgo, e posteriormente transferida para Londres⁵⁵. Sua obra ainda não foi totalmente contemplada até os dias de hoje.

De acordo com Didi-Huberman (2013a), Warburg renovou a forma de se entender a História da Arte, propondo um outro entendimento de História e também outro de Arte. Ele propunha uma História Cultural, onde fosse possível observar permanências simbólicas ao longo do tempo. Este tempo não respeita o da “história em geral” necessitando de sua própria forma de evolução, “ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 34).

⁵⁵ GINZBURG, 1989, p. 42.

Quanto à Arte, propunha um modelo não-estetizante, e contra os atribucionistas como Giovanni Morelli⁵⁶. Também renunciava às características estritamente positivas de análise das obras:

O conjunto de coordenadas positivas – autor, data técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela.⁵⁷

Pode-se dizer que Warburg inaugura um modelo fantasmal da história, onde sinais de sobrevivências devem ser notados. Se Panofsky adquiriu um tom kantiano, Warburg – anteriormente – apresentava uma visão mais nietzschiana, e com base no romantismo alemão⁵⁸. Segundo Ginzburg (1989), Warburg pretendia fazer uma “história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura”, e assim investigar o porquê das criações figurativas nas civilizações, o autor também demonstra a influência de certos autores para Warburg, com objetivo de analisar os aspectos da Antiguidade no Renascimento:

Burckhardt, pela interpretação do Renascimento e a concepção individualizante da historiografia; Nietzsche, pela acentuação do aspecto dionisíaco da Antiguidade; Usener, pela formulação da história das religiões nos termos de uma luta entre Oriente e Ocidente, entre Alexandria e Atenas, entre coerção e liberdade.⁵⁹

Salienta-se ainda, a importância da vida pessoal do iconologista em relação à sua obra. Ele sofria de esquizofrenia, e ficou internado em um hospital psiquiátrico durante um longo período. Aos 13 anos teria renunciado de ser o filho primogênito da família, e em troca seu irmão lhe daria todos os livros que pedisse⁶⁰. Ginzburg ainda ressalta o quanto sua viagem ao Novo México, a fim de visitar os índios Pueblo, influenciou na sua visão sobre a Antiguidade e Renascimento.

⁵⁶ Ginzburg (1989) mostra o método aplicado por Morelli para atribuição de autores a quadros não assinados. Morelli observava detalhes mínimos como a forma dos dedos, orelhas e pés, que eram detalhes inconscientes únicos em cada artista.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. A história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 33-34.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013a.

⁵⁹ GINZBURG, 1989, p. 49.

⁶⁰ SOUZA, Alice Costa. **Biblioteca Warburg: uma “Coleção de Problemas” e Memória**. Arquivo Maaravi: Revista digital de estudos judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015, p. 1.

A respeito de sua contribuição conceitual, Didi-Huberman destaca três principais conceitos: *Nachleben*, *Dynamogramm* e *Pathosformel*.

A *Nachleben*, ou Sobrevivência, diz respeito à forma temporal adotada por Warburg. O conceito deriva da antropologia, e do etnólogo britânico Eduard B. Taylor, que o utilizava no inglês *Survival*. Warburg e Taylor entendiam que o presente é “vertiginoso”, pois compõe-se de múltiplos aspectos do passado. Logo, o horizonte que pode ser analisado no presente é composto pela complexidade vertical do passado. A *Nachleben* designa essas permanências, que foram chamadas, de fantasmas, sobrevivências, rastros ou realidade espectral. Elas são o modelo próprio das imagens e dos objetos artísticos, que são por natureza anacrônicos e complexos, pois envolvem diversas temporalidades.

Muitas críticas surgiram a partir desse modelo, as principais discutiam se essas sobrevivências teriam um caráter evolucionista, essencialista ou se tratavam de arquétipos. Nenhuma dessas aproximações estariam corretas: o evolucionismo de Darwin e Spencer diz respeito à sobrevivência do mais apto devido a alguma mutação biológica, a sobrevivência da qual falava Taylor é cultural, portanto não demonstra necessariamente uma adaptação, por vezes podia ser até imprópria. O essencialismo e os arquétipos também não se encaixam, pois seriam simplificações dos sintomas temporais, e fariam generalizações que não são próprias da análise de Warburg. Para ele, as obras não seguem necessariamente um espírito de época igual em todos os artistas, cada quadro deve ser individualizado.

Didi-Huberman esclarece que as *Nachleben* estabelecem ordens temporais complexas e distintas, são Heterocronias, ou seja, diferentes ordens cronológicas em uma mesma obra.

A *Nachleben* só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo mal definido de uma “memória coletiva”.⁶¹

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 55.

Lembrando que a análise warburgiana é sobre as sobrevivências de elementos pagãos da Antiguidade Greco-romana no Renascimento, passando pelo renascimento italiano, flamengo e alemão. A técnica de análise era a de decompor (Zerlegen) cada quadro, fazendo uma análise infinita das singularidades. Não existem conclusões, pois diante de cada sintoma temporal apresentado no quadro, uma outra compreensão poderia vir à tona. Por isso mesmo o conceito de *Nachleben* representa o modelo anacrônico das imagens, modelo próprio de sobrevivências ou renascimentos.

Didi-Huberman ressalta alguns dos elementos de sobrevivência encontrados por Warburg: nas obras de Leonardo da Vinci ainda sobrevivem elementos medievais; durante o período estabelecido como o Renascimento Clássico ainda haviam resquícios do estilo gótico setentrional; o horóscopo, manipulado até hoje, traz nomes de deuses muito antigos; o Renascimento italiano contou em grande parte com uma iconografia “medieval, heráldica e cavalheiresca” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 70).

Parece simples hoje – a partir de uma visão retrospectiva que temos sobre o passado – perceber elementos da Antiguidade no Renascimento, mas essa percepção facilitada deve-se justamente a trabalhos como o de Warburg, Panofsky e Burckhardt, guardadas as devidas diferenças entre eles. Em se tratando da metodologia warburgiana é preciso retomar a todo momento seus objetos de análise (os acima descritos), pois foi pensada de forma diretamente ligada às suas fontes, conectando influências de seu período.

Seguindo com os conceitos, o conceito de *Dynamogramm* está diretamente relacionado com o conceito da *Pathosformel*. Trata-se de uma relação entre a potência (*Dynamogramm*) e a forma (*Pathosformel*).

Para Warburg, o historiador deve agir como um sismógrafo⁶², ou como o compositor de uma cronografia⁶³, captando os movimentos das sobrevivências das imagens no tempo. Da mesma forma que o sismógrafo detecta os movimentos da terra, o historiador deveria detectar o movimento das sobrevivências, os sismos que irrompem das memórias, e assim formaria o *Dynamogramm* das imagens – um gráfico que aponta a temporalidade destes fenômenos. Essa é a potência das

⁶² “Instrumento que serve para medir a intensidade das oscilações produzidas pelos tremores de terra”, em <https://www.dicio.com.br/sismografo/>, acesso em: 19/12/2017.

⁶³ “Registro gráfico de intervalos de tempo no decurso de uma observação”, em <https://www.dicio.com.br/cronografia/>, acesso em: 19/12/2017.

imagens, que somem e depois ressurgem no tempo, daí deriva também o conceito de *Bewegtes Leben*, ou, vida em movimento das imagens.

A mesma polaridade, note-se desde já, é encontrada nas ideias warburgianas de *Pathosformel* e *Dynamogramm*. Ela pressupõe uma concepção energética e dinâmica do traçado, como um prolongamento reflexo, ainda que mediado por um estilo – termo a ser entendido tanto em seu sentido técnico como em seu sentido estético –, dos movimentos orgânicos.⁶⁴

O historiador, portanto, nada mais é que o compositor de uma cronografia, que aponta os ressurgimentos de determinados aspectos culturais invisíveis que permanecem no tempo, como patologias ou sintomas. Podemos citar dois exemplos: o primeiro como um sintoma patológico e o segundo como a imagem movente.

O sintoma patológico pode demonstrar a sobrevivência de um aspecto do passado que se tornou uma imagem, um fantasma que veio à tona por meio de sua influência nas figuras, assim era possível perceber em um afresco no Quattrocento italiano “o fantasma ativo e sobrevivente de um antigo astrólogo árabe” (DIDI-HUBERMAN, 2103a, p. 152).

No caso das imagens moventes, Warburg notou que a feminilidade era um tema que atravessava as imagens do Renascimento carregando elementos da Antiguidade como “Vênus ou Pomona, Ninfa ou Vitória, Hora ou Aura, serva ou mênade, Judite ou Salomé” (DIDI-HUBERMAN, 2103a, p. 142).

Estes temas ou sobrevivências recorriam a uma origem greco-romana. Contudo, não se trata de uma simples imitação dos modelos antigos. Eles se transformam, ganham novos significados e contextos, passam por metamorfoses e mudanças de estilo. De acordo com a genealogia de Nietzsche, com a qual Warburg concorda, não se trata somente de encontrar a origem, mas também a diferença em relação a esta. O distanciamento temporal gera alterações e adaptações.

Por fim, devemos entender que a *Pathosformel* é a forma corporal dessas potências, a aparência ou a expressão destes sismos imagéticos que sobrevivem no tempo. O páthos é a especialidade de um objeto, sua forma.

Warburg nos fala do páthos dionisíaco e do éthos apolíneo, que seriam duas formas opostas. O páthos dionisíaco nos evoca formas trágicas, eróticas e pagãs. Muito presentes, por exemplo, nas composições de Donatello. A Antiguidade

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 110.

apresentava um exagero gestual que foi apropriado pelo renascimento, e se mantém até hoje. Em suma:

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções não são apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do *páthos*” que se gravam de maneira indelével na história da humanidade. E foi através de toda a história das belas-arts que ele perseguiu esses “estereótipos”, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica.⁶⁵

Achar a origem do Páthos, desvelá-lo, não é uma tarefa simples. Exige uma posição filosófica, uma posição histórica e uma posição antropológica. Afinal podem haver diversos caminhos para encontrar as “fórmulas primitivas”. Pode-se pensar nelas a partir das expressões (dor, sofrimento, agonia), ou a partir de gestos (por exemplo, o desenho de dois dedos cruzados poderia representar uma troca comercial).⁶⁶

A história faz com que a genealogia dos gestos ou expressões se revelem, a história pode mostrar uma aproximação entre objetos em diversos tempos e espaços. A antropologia, por sua vez, pode “dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem” (DIDI-HUBERMAN, 2103a, p. 177).

Devido à complexidade do conceito de Pathosformel, ele foi rejeitado tanto por estruturalistas quanto por positivistas, e também pelos aprendizes de Warburg, como Gombrich e Panofsky. Este último não levaria em consideração a energia que compõe a expressão ou páthos de uma imagem, reduzindo isto ao nível iconográfico de identificação da situação apresentada na imagem.

Como conclusão, poderia se dizer que Warburg e Panofsky, mesmo com concepções sobre as metodologias iconológicas diferentes, tiveram grande contribuição tanto para o campo teórico-metodológico das imagens, quanto para a análise das imagens do Renascimento. Para Panofsky, o Renascimento representa a civilidade da sociedade europeia ocidental, já para Warburg, o Renascimento significa uma ruptura para com a mentalidade e as artes do período medieval⁶⁷.

⁶⁵ CASSIRER apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 175.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 187-8.

⁶⁷ GINZSBURG, 1989, p. 47-48.

Ambas as ideias apresentam a perspectiva temporal de percepção da mudança do tempo entre a Antiguidade e o mundo Moderno, que apresenta as sobrevivências greco-romanas, mas não como uma cópia destas, e sim como um fantasma, ou metamorfose.

3.2 Semiótica

Em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (1989), Carlo Ginzburg fala sobre um paradigma surgido no final do século XIX, que tinha por pretensão sair dos incômodos entre racionalismo e irracionalismo. O autor cita diferentes nomes para este novo método de investigação histórica, entre eles: paradigma indiciário, investigativo, divinatório, venatório, análise microscópica e semiótica.

A semiótica apontada por Ginzburg diz respeito a um processo investigativo minucioso, de atenção aos menores detalhes, inclusive daquilo que parece ser inconsciente nas imagens. Giovanni Morelli é o exemplo escolhido pelo autor: na década de 1870 Morelli publica diversos artigos sobre o atribucionismo de autores a obras de arte italianas. Quadros que antes eram anônimos passaram a ser atribuídos a artistas.⁶⁸

A técnica de Morelli consistia em observar detalhes como as orelhas e as unhas desenhadas nas pinturas, pois estes traços eram inconscientes aos artistas, cada pintor tinha sua maneira de contornar esses detalhes. Comumente eram analisadas as escolas às quais pertenciam as obras, porém estes detalhes fugiam à padronização de determinadas escolas artísticas. Desta forma, ao analisar os originais (pois nas cópias esses detalhes podem ser perdidos) Morelli pôde identificar os autores de diversos quadros.

Esta semiótica adentrou o campo das ciências humanas por volta de 1870-80, e adveio da semiótica médica, na qual os menores sintomas eram usados para diagnosticar o paciente. A mesma análise também influenciou Freud em sua interpretação sobre os sintomas do inconsciente. Ginzburg ainda compara o método ao sistema investigativo que torna a série Sherlock Holmes, escrita por Arthur Conan Doyle tão interessante ao espectador. Resumidamente, Freud e a ciência médica

⁶⁸ Este método foi muito criticado por Warburg, que não acreditava ser esta a função principal da História da Arte.

leem sintomas, Sherlock Holmes lê indícios, Morelli, por sua vez, investiga os Signos Pictóricos.

O investigador foi acusado de ser positivista e mecânico, de não compreender o sentido mais amplo, ou espiritual das obras, contudo Ginzburg afirma que o método morelliano foi muito usado pelos historiadores das artes⁶⁹, mesmo após as críticas.

A semiótica poderia ainda ser entendida no sentido pirceano⁷⁰, indicado por Lucia Santaella (2006) e Umberto Eco(1980). Segundo Santaella, a semiótica é a ciência dos signos, e engloba todas as formas de linguagem, verbais e não-verbais. Aderindo, portanto, as imagens.

Os signos vão de encontro à ideia da imagem como representação apresentada anteriormente. Eles não são objeto em si, mas estão no lugar deste. “É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer” (ECO, 1980, p. 4). Tanto Santaella quanto Eco reforçam o quanto a leitura dos signos dependem do arcabouço interpretativo do analisador. Todo signo sempre será um signo duplo, pois não existe na forma pura, mas somente na forma interpretada.

Burke (2004), descreve o método semiótico como “Enfoque estruturalista e pós-estruturalista”. A diferença entre ambos seria:

A fraqueza do enfoque estruturalista é a propensão de presumir que as imagens têm “um” significado, em que não existem ambiguidades, em que o quebra-cabeça tem uma solução única, em que existe um código a ser quebrado. A fraqueza do enfoque pós-estruturalista é o inverso, a presunção de que qualquer significado atribuído a uma imagem é tão válido quanto qualquer outro.⁷¹

Independente da linha escolhida, o autor atenta para a importância da interpretação dos signos em conjunto, pois associações podem gerar sentidos que um signo sozinho não poderia suscitar. Também salienta que, por vezes o historiador deve analisar a ausência de certos signos, pois as ausências podem indicar mais aspectos do que os signos dispostos.

⁶⁹ GINZBURG, 1989, p. 144.

⁷⁰ Não coube aqui falar da Primieridade, Segundidade e Terceiridade, pois não são estes aspectos que espera-se realçar frente às imagens.

⁷¹ BURKE, 2004, p. 222.

3.3 Psicanálise e História Social da Arte

A Psicanálise e a História Social da Arte são dois novos enfoques apontados por Burke como possíveis substitutos da Iconografia e Iconologia. É preferível chamá-los “de “enfoques” e não de “métodos” pelo fato de que eles representam não tanto procedimentos novos de pesquisa quanto novos interesses e novas perspectivas.” (BURKE, 2004, p. 213-4).

Inicialmente, é preciso lembrar o quanto o método psicanalítico é demasiadamente especulativo. Não há problemas em utilizá-lo com tanto que se considere ser uma especulação com bases freudianas. O objetivo desta análise é significar os símbolos inconscientes presentes nas imagens, assim como Freud o fez nos sonhos.

Para as pinturas, alguns autores já identificaram símbolos que podem ser interpretados pelo enfoque psicanalítico, como por exemplo os símbolos fálicos, as apelações sexuais, e as perversões e perseguições.

[...] um psicanalista poderia sugerir que algumas imagens estereotipadas, tais como o harém, são visualizações de fantasias sexuais, enquanto outras – imagens de canibais, por exemplo, ou de bruxas – são projeções sobre o “outro” de desejos auto reprimidos.⁷²

Burke apresenta o exemplo dos quadros de Leonardo da Vinci interpretados por Freud. O psicanalista concluiu que Da Vinci tinha uma fixação materna apresentada nos quadros onde o artista representou Santa Ana e a Virgem Maria. Mãe e filha pareciam ter a mesma idade, as duas são sorridentes, e Santa Ana apresenta olhares expressivos⁷³ para a filha. Não obstante, Burke afirma que a aparência de mesma idade era característica cultural comum para a época. Faltariam comparações com o coletivo para que o trabalho freudiano fosse menos questionável.

Desta forma, as críticas constataam três problemas inerentes ao uso da psicanálise pelo historiador: o objeto histórico está morto, não é possível “colocar atores mortos no sofá e ouvir suas associações livres”⁷⁴; também não há como formar critérios universais sobre o que seria um símbolo fálico; por fim, a análise

⁷² BURKE, 2004, p. 214.

⁷³ Possuem apelo sexual.

⁷⁴ Ibidem, p. 215.

psicanalítica atende melhor a eventos individuais, já a busca do historiador dá-se geralmente no plano coletivo.

A História Social da Arte, por sua vez, engloba segundo Burke duas principais novas abordagens: a teoria da recepção e a teoria feminista.

A teoria da recepção pode também ser entendida como resposta do leitor, ou seja, o como e o quanto as imagens podem vir a influenciar uma sociedade. A formação de imagens por influência da sociedade é preterida em prol de uma análise do impacto das imagens. Burke ressalta que muitas vezes as imagens induzem os indivíduos a determinadas interpretações, ou a identificarem-se com tal situação ou personagens mais do que com outros.

Veículos imagéticos como “folhetos que tratam de devoção, por exemplo, ou diários de viajantes, ou descrições do comportamento de peregrinos ou de grupos vendo filmes ou *cartoons* políticos” (BURKE, 2004, p. 227), nos fornecem descrições sobre a recepção destes conteúdos que têm fins bem definidos. Contudo, em geral, não se espera que os espectadores tenham uma recepção certa ou errada. O objetivo da teoria de recepção é problematizar o impacto destas imagens.

Por exemplo,

O destino contemporâneo da pintura de Delacroix, *Liberdade guiando o povo* [...], foi uma espécie de termômetro, medindo a temperatura política. Em 1831, a pintura foi comprada pelo governo; em 1833, foi escondida em um porão; em 1849, reapareceu rapidamente, somente para ser banida de novo depois de *Luís Napoleão* assumir firmemente o poder. [...] a imagem lembrava a república instaurada em 1792, depois da execução de Luís XVI, sendo, desta forma, um incômodo para os regimes monárquicos.⁷⁵

Há ainda os exemplos das várias formas de iconoclastia. A iconoclastia religiosa é a mais comum e conhecida, por exemplo, a recusa de religiões protestantes em manterem símbolos e imagens, ou ainda “espectadores anônimos que arrancaram fora os olhos de Judas, nas representações medievais da Última Ceia” (BURKE, 2004, p. 230). Há também episódios de iconoclastia como forma de reafirmação de identidades, por exemplo, a remoção de estátuas de lugares centrais de símbolos de antigas metrópoles em países independentes.

Em vista da teoria feminista, destaca-se como fator de importância primordial as análises das relações de gênero nos quadros, esta análise se tornou essencial tanto quanto as relações de classe social. As relações de gênero podem ser

⁷⁵ BURKE, 2004, p. 228.

destacadas no gênero “do artista, do patrocinador, dos personagens...” (BURKE, 2004, p. 226). E a questão principal seria questionar e denunciar a cultura falocêntrica.

Em vista das ações iconoclastas do feminismo, Burke destaca o ataque de uma sufragista ao quadro *Vênus ao Espelho* de Velásquez exposto em uma galeria em Londres. A sufragista feriu o quadro a fim de provocar visualização e reflexão em prol do movimento feminista.

CONCLUSÃO

A leitura atenta, a análise, a discussão e a comparação da bibliografia selecionada proporcionou que discutíssemos teórica e metodologicamente os conceitos e formas de se utilizar imagens como fontes para o trabalho histórico. Os conteúdos foram dominados e as importâncias descritas.

O trabalho poderá ser utilizado por historiadores e acadêmicos de História como fonte de pesquisa e referência, pois apresenta uma compilação dos principais autores, teorias e métodos. Ao estimular a curiosidade sobre a temática, apontamos exemplos e metodologias de trabalho com uso de imagens, que poderão ser utilizadas em outras ocasiões.

A presente pesquisa também serviu como base e inspiração para uma futura pesquisa de Mestrado, na qual se pretende avaliar a forma pela qual os historiadores brasileiros vem utilizando imagens como fontes históricas, analisando quais são os principais conceitos, metodologias e teorias utilizadas. E se estão de acordo ou não com seus objetos.

A metodologia é parte crucial de uma pesquisa histórica, pois garante sua cientificidade, sendo assim pensá-la é sempre uma tarefa importante do historiador, bem como a escolha teórica reflete uma tomada de postura frente ao objeto.

Diante de todas as informações que aqui foram apresentadas, podemos considerar que existem metodologias e teorias mais ou menos adequadas a cada objeto. Sendo assim, ao considerar o tipo de sua fonte imagética, o pesquisador deve ter acesso a uma ampla metodologia, para escolher a mais adequada. Por exemplo, no decorrer do trabalho é possível perceber que as metodologias referentes a iconografia e iconologia – principalmente na vertente panofskiana – servem mais ao estudo de obras clássicas e quadros. Enquanto que Rancièrre oferece um melhor amparo para os pesquisadores das imagens cinematográficas.

Também foi importante compreender que as diferentes correntes possuem influências umas das outras. Nenhum material apareceu como algo totalmente inovador, portanto quanto mais investigamos os conceitos, mais podemos saber sobre suas influências e possíveis formas de uso.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. “**O conceito de História Antigo e Moderno**” In: Entre o Passado e o Futuro. São Paulo: Editora Perspectiva, 5ª edição, 2005, cap. II, p. 69-126.

BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. – (Biblioteca Básica)

_____. **Testemunha Ocular: história e imagem**/ Peter Burke; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. **El mundo como representación**. Ensayos sobre história cultural. Barcelona: Gedisa, 1992.

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

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2013b.

_____. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2015.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GARDNER, Howard. **Inteligências Múltiplas: a teoria na prática**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GARDINER. Patrick. **Teorias da história**. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

GOETZ, Hans- Wener. **Constructing the past**. Religious dimensions and historical consciousness in Adam of Bremen's Gesta Hammaburgensis ecclesiae. In: MORTENSEN, Lars Boje (Ed.). The Making os Christian Myths in the Periphery of Latin Christendom, Copenhagen: Museum Tusculanum Perss University of Copenhagen, 2006, p.17-51.

GREENAWAY, P. Ep. 01 - **Tudo é tela**. Canal Brasil, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MjYKsm8QPno>>. Acesso em: 20 set 2016.

GRESPLAN, Jorge. **O lugar da história em tempo de crise**. Revista de História, v. 151, p.9-27, 2004.

KOSSY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

O'CONNOR, Joseph. **Manual de programação neurolinguística: PNL: um guia prático para alcançar o resultado que você quer**. Rio de Janeiro: Qualitymark Editora, 2016.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. "**Uma arqueologia da história das imagens**". In: Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural, 2004, Vitória. GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÜSEN, Jörn. **História Viva: teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico**. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora UNB, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo : Brasiliense, 2006.

SANTOS, Dominique. **Acerca do Conceito de Representação**. Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, dez/2011.

SCHIVINATTO, Iara Lis Franco e COSTA, Eduino Augusto (org). **Cultura Visual e História** [recurso eletrônico]. São Paulo : Alameda, 2016.

SOUZA, Alice Costa. **Biblioteca Warburg: uma "Coleção de Problemas" e Memória**. Arquivo Maaravi: Revista digital de estudos judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v.9, n.16, maio 2015.

VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. São Paulo : Ícone, 2008.