



2025

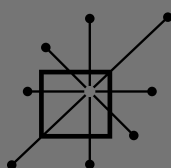
V.18

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Artigo Original

AO

Original Article (OA)





O inimigo da janela e o amante da paisagem: das repressões e das presenças visuais na fenomenologia de Frank Ankersmit (2001- 2012)

The Enemy of the Window and the Lover of Landscape: on
repressions and visual presences in the phenomenology of
Frank Ankersmit (2001-2012)

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

santiago.jr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2690-5222> 

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

**Resumo**

O texto investiga alguns dos tratamentos dados às imagens visuais na obra de Frank Ankersmit dos anos 1990 em diante, acompanhando como ocorreu um diálogo com a visualidade em sua fase fenomenológica. A análise trata dos escritos de Ankersmit nos quais imagens cumpriram funções por vezes paradoxais na medida em que a obra do holandês se movia entre: rejeitar certa concepção do texto histórico como transparente/janela; e abordar a experiência histórica como uma experimentação visual. O texto demonstra a posição *sui generis* de Ankersmit e o conflito entre sua teoria textualista, marcada por forte repressão das imagens; e o realce do visual antes e após a sua entrada no horizonte da presença do passado.

Palavras-chave

Imagem; narrativismo e presença; campo de experiência.

Abstract

The text investigates some of the treatments given to visual images in Frank Ankersmit's work from the 1990s onwards, following how he developed a dialogue with visuality in his phenomenological phase. The analysis investigates the Ankersmit's writings, images fulfilled functions that were sometimes paradoxical, as the final work of the Dutchman moved between: rejecting a certain conception of the historical text as a window; and approach the historical experience as a visual experience. The text demonstrates Ankersmit's *sui generis* position and the conflict between textualist theory, marked by strong repression of images, and the enhancement of the visual before and when he enters the horizon of the presence of the past.

Keywords

Image; Narrativism and Presence; Experience's field.



Frank Ankersmit iniciou sua carreira como teórico narrativista, afirmando que o texto histórico não é uma forma referencial de acesso ao passado. Recentemente, na sua fase fenomenológica, afirmou que, desde Hayden White, sabe-se que o historiador não está posicionado “olhando para a paisagem lá fora através de uma janela” (Ankersmit, 2012, p. 51).

Em anos recentes, porém, Ankersmit usou a figura de alguém que olha “para baixo do alto de um avião” (Ankersmit, 2006, p. 247), para indicar a presença do passado como experiência, como *sensação entre* as nuvens da tradição. Essa visão do alto repete o motivo da janela (do avião) propondo um *olhar capaz de sentir*, presentificar o passado. A janela, assim, é figura de dupla-face pela qual se designa ou se refuta aspectos do conhecimento/experiência históricas. Quais as funções do motivo da janela na obra de Ankersmit? Em que medida a crítica da transparência do texto histórico, na obra do holandês, foi uma denegação e/ou um uso complexo da figura da janela? E como essa se relaciona como uma afirmação do olhar na reflexão sobre a presença do passado?

Pode-se dizer que a teoria da história narrativista legou ao século XXI uma estranha armadilha para o olhar: desde Hayden White (1997), as metáforas visuais mobilizadas por historiadores são investigadas para serem depuradas e/ou negadas, na medida em que, no texto histórico, o *ver* é *umver como* (*seeing as...*), uma ilusão referencial. De White a Frank Ankersmit, passando por Hans Kellner, Nancy Partner, Allan Megill etc., os narrativistas eram anti-icônicos (Santiago Jr., 2014), concebendo que o texto histórico e o historiador nada podiam ver senão aquilo que vinha à mente na leitura do passado inventado como narrativa. No horizonte da virada linguística, principalmente a parte da teoria da história em língua inglesa, o texto histórico é um artefato verbal que ‘evoca’ imagens à mente por meio de protocolos linguísticos: o historiador não via nada diante dos olhos, mas inscrevia/escrevia. As metáforas historicistas da vista da colina, da visão aérea ou da vista da paisagem, seriam apenas fórmulas do engano/feitiço da linguagem. Para esses teóricos, os olhares dos historiadores são invenções textualistas – eles rasgaram os próprios olhos e negavam a presença das imagens icônicas.

O primeiro livro de Ankersmit, *Narrative logic (NL)* (1983), voltou-se à desconstrução da epistemologia referencial, chamada ali de *picture theory*. Contudo, sua obra migrou, a partir de *History and topology (HT)*, de 1994, para um forte diálogo com as artes visuais, chegando a elaborar uma teoria do texto histórico como figura/quadro (Ankersmit, 1995). Se Ankersmit iniciara com os olhos rasgados, ele passaria a abrir o olhar para outra possibilidade, intensificando o diálogo com as artes visuais, as quais abraçaria como uma potência da representação e experiência históricas que ele teorizaria nos anos 2000. Como veremos adiante, as imagens ocupam um papel crucial na virada fenomenológica de Ankersmit, para quem a experimentação visual era chave para definir a experiência histórica, tal como elaborada nas obras *Sublime historical experience (SHE)*, de 2006,

e *Meaning, truth and reference in historical representation (MTRHR)*, de 2012.

No entanto, mesmo nessa fase fenomenológica, a teoria narrativista deixa sua marca. O autor, que usava a chave conceitual transparência/opacidade, em anos recentes, realizou uma crítica da figura da *janela* elaborada por Alberti no século XV (Ankersmit, 2012): ao mesmo tempo que teoriza a experiência e presença do passado por meio de imagens, nega que o texto histórico seja uma janela para o passado.

Este artigo acompanha como os escritos de Ankersmit formularam e rejeitaram a concepção de janela, paralelamente ao realce do papel das imagens no entendimento da experiência histórica. Na primeira seção do texto, abordamos como Ankersmit passou de uma teoria antipictórica a um diálogo com imagens. Na segunda parte, veremos como formulou um repúdio da janela em sua fase fenomenológica, notadamente em *MTRHR*. Na terceira seção, tratamos das presenças visuais como experiência histórica na obra do último Ankersmit. Nas considerações finais, aponta-se reflexões sobre como o horizonte da presença desse autor tem desenvolvido uma relação tensa com as imagens visuais.

A denegação da referência pela transparência

Olhar o texto! Máxima pela qual poderíamos resumir grande parte da obra de Ankersmit. Será mesmo? Na primeira obra de fôlego do holandês, *Narrative logic*, texto denso publicado em 1983, ele rejeitou uma *picture theory* para o texto histórico:

O filósofo narrativista que não se aventura a abandonar os conceitos “a verdade (ou falsidade) de uma narratio” [...] está iludido por uma idéia fixe: a do enunciado. Enunciados verdadeiros correspondem à realidade extra-linguística no sentido que define o significado e a referência do enunciado; assim como o defensor do conceito ‘a verdade (ou falsidade) da narratio’ espera que exista algum tipo de correspondência entre o conteúdo da narratio e a realidade histórica nela retratada [depicted]. Ele considera a narratio um tipo de imagem [picture] do passado: há uma correspondência verificável entre as fotografias e as imagens – tomadas como um todo, bem como em detalhes – e aquela parte da realidade visível retratada por elas. E se acredita que haja correspondência semelhante entre a narratio e o passado. Chamarei os adeptos dessa ‘teoria pictórica’ [picture theory] de realistas narrativos. O idealismo narrativo, por outro lado, rejeita a teoria pictórica (Ankersmit, 1983, p 75).

O trecho acima refuta as imagens como modelo para descrever a referenciação. Ankersmit toma a foto como metáfora do texto histórico a ser negada. Seu objetivo é demonstrar que *não*



*há imagem do passado no texto histórico, uma vez que “ter conhecimento (do passado) é ter conhecimento (do passado) tal como é formulado na linguagem narrativa, e esta linguagem narrativa não é um mero intermediário. Quando você lê uma *narratio*, você lê uma *narratio* e isso é tudo que há”* (Ankersmit, 1983, p. 75). A *narratio* determinava a especificidade da narrativa histórica como objeto da reflexão teórica, que é uma narrativa sobre um dado ponto de vista (Menezes, 2018). Nada se vê, porque tudo se lê!

É comum intérpretes de Ankersmit entenderem esses e outros trechos de *NL* e a negação da referencialidade do texto histórico como um posicionamento na estrutura transparência/opacidade da linguagem que o autor designaria a partir de *History and topology* (Icke, 2012; Menezes, 2018). De fato, o primeiro livro de Ankersmit rejeita a ideia da narrativa como meio/instrumento mentalista ou referencial e realça sua estrutura lógica como linguagem. Contudo, não apresentava o vocabulário sobre opacidade ou transparência, ainda que debatesse a *referencialidade dos enunciados históricos*, tema caro à filosofia (analítica) da linguagem, tradição da qual Ankersmit (1981) se reconhece como herdeiro heterodoxo.

A filosofia analítica emergiu como uma proposta de elucidar problemas filosóficos abordados como problemas gramaticais e/ou lógicos, pela análise conceitual das declarações. Segundo Henrique Ribeiro (1998), no final dos anos 1960, Richard Rorty e Michael Dummett alinharam o pragmatismo, a filosofia da linguagem e o positivismo lógico, antes escolas filosóficas diferentes e em disputa entre si, como “filosofia analítica”. Os debates desta sobre a filosofia da ciência e a epistemologia deram ensejo a uma filosofia analítica da história. Para Paul Roth (2021), apesar das indeterminações do que venha a ser o termo “analítico” quando predicado com “história”, esta vertente se consolidaria a partir da discussão/falência do modelo hempeano, com os trabalhos de W. Walsh, W. Dray e, em especial, Arthur Danto distinguindo a forma lógica e as inferências próprias das expressões linguísticas históricas.

Emergia um conjunto de referências que incluía contribuições dos filósofos da linguagem ou neopositivistas (Paul Strawson, W. Quine, Ludwig Wittgenstein, Michael Dummett, Nelson Goodman, entre muitos) e da história (William Walsh, W. B. Gallie, Louis Mink, entre outros). Essas são a base da reflexão de Frank Ankersmit em *NL*, sendo que a reflexão sobre declaração, descrição, referência e representação, próprias da filosofia analítica, também reapareceria na fenomenologia desse autor nos anos 2000. Todo esse conjunto foi designado pelo filósofo holandês com diversos nomes, ao longo de sua carreira, desde “filosofia anglo-saxã”, “hermenêutica analítica”, “filosofia analítica” e, com maior recorrência até anos recentes, de “filosofia da linguagem” (Ankersmit, 2012). Ankersmit não entendia a si próprio como um praticante de filosofia analítica. Em *Narrative Logic* (1981) afirmou que se apropriou dos problemas da “filosofia analítica da linguagem” (Ankersmit, 1981, p. 10), mas desenvolveu uma abordagem chamada de “filosofia narrativista”, a qual herdaria

problemas, conceitos e recursos daquela pautados a partir da reflexão narrativista de Hayden White (Ankersmit, 1994).

A filosofia analítica, em geral, e a da história, em particular, utilizaram de conceitos, referências e tópicos visuais, o que não significa que tenha se desenvolvido como uma estética propriamente dita. A rigor, no caso da filosofia anglo-saxã, a estética e a reflexão da imagem tomaram forma de finais dos anos 1960 em diante, com a reflexão sobre a linguagem da arte de Nelson Goodman, e sobre arte ficção e imagem de Kendall Walton e Arthur Danto (Allen, Smith, 1996; Walton, 1978; Danto, 1981). Contudo, o uso de metáforas visuais, as menções a objetos visuais ou as descrições como dotadas de aspectos visuais acompanham essa tradição há décadas, sendo que podemos mencionar, entre elas a dualidade opacidade/transparência (presente de Quine em diante), a “visão de aspecto” e os aspectos (a partir do segundo Wittgenstein), a ideia de projeção/reflexão ou o espelhamento da linguagem (consagrada por Richard Rorty, e, no próprio Ankersmit, como veremos) (Alloa, 2021).

A tópica visual da filosofia analítica da história foi construída no diálogo com a tradição analítica geral, mas elaborou suas formas específicas. Em *Analytical Philosophy of History*, de 1965, Arthur Danto fez menções a quadros e lugares para definir a natureza das histórias como sendo semelhantes a das figuras, resultados de seleções de aspectos (Danto, 1965, p. 114). Para explicar as sentenças narrativas, por exemplo, Danto concebeu o experimento mental (*Gedankenexperiment*) da *Ideal Chronicle*, a qual descreveu como um mapa total do passado (Danto, 1965, p. 148). Eram visuais os resultados do trabalho da história com o uso do conceito de *coligamento* ou *conceitos coligados*, de W. Walsh, os quais permitiam a construção de uma *coherent picture* (Walsh, 1951, p. 32), uma “intelligible picture of the human past” (Walsh, 1951, p. 65) ou uma *concret picture* (Walsh, 1951, p. 99) da vida e do passado.¹ Walsh afirmava que historiador deve “command a clear view of the whole historical scene, and so to put his readers in the picture” (Walsh, 1968, p. 129), formando uma *general picture* [quadro/pintura/figura] *of the facts* (Walsh, 1968, p. 139). Também era visual a qualificação desenvolvida na concepção de *configuração* de Louis Mink², sendo que esse último chegou a definir o tempo por meio de uma visão aérea (*aerial view* Cf. Mink, 1970, p. 555). Ressalte-se o uso por esses autores de termos como *map*, *view*, *scene*, *tableau*, *visual* e *picture*, os quais remetem a artefatos visuais materiais e partiam do jogo corrente, em língua inglesa, de contraposição entre *picture* / *image* (Mitchell, 1986).³ Esses elementos foram incorporados por

1 Em contraste, o *coligamento* de Walsh foi base para Ankersmit elaborar o conceito de *substância narrativa*, o qual, em NL, era uma não-imagem (Santiago Jr., 2024), mas a partir de HT seria considerado como imagem (Cf. Menezes, 2014).

2 A *configuração* é um conjunto ou “complexo [tableau] de imagens” de eventos como “parte de um quebra-cabeças” (Mink, 1970, p. 551). Ressalte-se que Mink usou, em alguns momentos, de um vocabulário da opacidade (Mink, 1970, p. 555).

3 W J T Mitchell (1986) afirma que o uso da linguagem ordinária em inglês diferencia *picture*, para designar formas



Ankersmit na reflexão sobre a lógica narrativa (Santiago Jr, 2024).

Quando abordamos a filosofia analítica da história, porém, não parece ter havido um uso explícito do problema da opacidade/transparência até os anos 1970. Ora, a filosofia analítica incorporou um vocabulário visual para tratar de proposições “transparentes” a partir do início do século XX, com Alfred Whitehead e Bertrand Russell. Tratava-se do desenvolvimento do problema da referência e sentido nas proposições. Ainda no século XIX, Gottlob Frege (2009) já explicitava a diferença entre enunciado, referência/denotação e sentido, definindo os valores lógicos e de verdade. Frege diferenciava referência/denotação direta (quando dotada de valor de verdade) e referência indireta ou oblíqua (quando a referência não era aplicável), mas o filósofo não usava um vocabulário visual. Foi William Quine (1953) quem, pela primeira vez, explicitou a denotação indireta em termos de *referência opaca*, ampliando o vocabulário visual analítico: uma expressão seria opaca quando, necessariamente, só puder ser interpretada a partir do ponto de vista de uma instância que não seja a enunciativa: um termo pode ocorrer referencialmente em uma afirmação S e não ocorrer referencialmente em uma afirmação mais longa que é formada pela incorporação de S em um con(texto). Em suma, a partir de Quine, textos nos quais o sentido de uma proposição não coincida com seu valor de referência passaram a ser chamados opacos, porque dependem da textualidade (Linsky, 1972).

Segundo Frank Ankersmit, na narrativa histórica, os enunciados históricos combinados formam substâncias narrativas,⁴ cujo valor de referência está suspenso, sendo o sentido definido na narração. A argumentação de *Narrative Logic* não apelava diretamente ao vocabulário opacidade/transparência. NL iniciava pela rejeição da *foto* como modelo visual, algo confuso entre as noções de semelhança/referência/espelhamento (Ankersmit, 1983, p. 95). Ankersmit afirmava que “não ‘vemos’ o passado como ele é [...] [ou] uma paisagem como ela é; vemos o passado apenas através de um disfarce de estruturas narrativas [...]” (Ankersmit, 1983, p. 83). Na historiografia *ver* é uma metáfora evocativa, um *ver como* (*seeing as*) e não um *ver através* (*seeing through*), expressão que remeteria a ver pelo vidro e à transparência, embora os termos estejam ausentes no livro. Especialmente, Ankersmit argumentava que o *seeing as* ocorria somente ao final da investigação histórica, como resultado na narrativa, uma vez que o historiador não possui modelos prévios do passado senão aqueles gerados no próprio texto histórico.⁵

materiais de *imagem*, e, *image*, para imagens mentais/imateriais. O uso dos termos marcaria a posição do sujeito/autor frente às imagens materiais.

4 Em *Narrative logic*, Ankersmit afirma que ele prefere chamar a “imagem do passado” gerada pelo texto histórico de *substância narrativa*, para evitar os equívocos da *picture theory*.

5 Há referencialidade para alguns enunciados históricos, mas não para a narração em si. A tese gerou longa discussão (MENEZES, 2018), na medida em que a *narratio* é análoga à metáfora, sugerindo um ponto de vista ou “visão metafórica”, segundo Veronica Tozzi (2009).

O *ver como* é uma designação de jogo de linguagem lançado por Wittgenstein, popular a partir das *Investigações filosóficas* [1953], a “visão de aspecto” (*aspect seeing*) proposta na diferenciação com o funcionamento proposicional do verbo “ver”. A ideia foi adaptada por Ankersmit para designar o *ver como* na fatura lógica-textual. Seguindo a analítica da linguagem ordinária, propunha que o historiador selecionasse aspectos das coisas, tornando-as pertinentes em um jogo textual que “emula” o ver, mas nada podia dizer sobre a percepção de objetos em si (Alloa, 2021).

Wittgenstein explicitava a diferença entre percepção (na qual se apresenta apenas o objeto) e representação (na qual ocorre a identidade do objeto independentemente de sua percepção). Uma vez que conhecemos objetos apenas por meio de comparações entre aspectos, o filósofo austríaco visava, eliminando qualquer mentalismo, entender a experiência na qual interpretamos ou pensamos um aspecto de um objeto, quando, por exemplo, postulamos a semelhança de um objeto com outro objeto – como ocorre em pinturas. Neste último caso, temos a *visão de aspecto*, o *ver como* (*sehen als*, em alemão; *seeing as*, em inglês), na qual “vemos o objeto idêntico a si próprio” (Moreno, 1997, p. 88). A *visão de aspecto* era uma ferramenta de desmonte das teorias instrumentais/referenciais/mentalistas da linguagem (mais tarde chamadas de *teorias da transparência*): *ver* (em sua pretensão referencial) seria um uso de linguagem, e o texto (narrativamente) “dá a ver” apenas o que evoca/inventa linguisticamente. Cumpre recordar que a ideia da visão do passado como evocação pré-figurada à mente também foi introduzida por Hayden White (1997), nos anos 1970, a partir da retórica. Em especial, tanto na introdução de *Metahistory*, publicado em 1973, como na de *Trópicos do Discurso*, de 1977, White mobilizou um modelo retórico que reduz o icônico-visual, no texto histórico, a um efeito da aplicação dos tropos centrais (metáfora, metonímia, sinédoque, ironia), criando uma “ilusão” de visão do historiador verbalmente pré-figurada.

Nesse caso, toda imagem (tal como outros elementos do passado), em um texto histórico, seria produto de *tropos*, que funcionariam como protocolos linguísticos não-icônicos (Santiago Jr, 2014). E se, na filosofia analítica, o duo transparência/opacidade das proposições e das formas lógicas tem sido debatido desde os anos 1950, a popularização do vocabulário sobre a opacidade/transparência na academia anglo-saxã ocorreu também via tradução para o inglês da filosofia francesa (Jean Paul Sartre, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida), na qual os termos eram correntes. Eles apareciam em Hayden White, por exemplo, em 1973 e 1974, respectivamente nos artigos *Foucault Decoded* e *The Historical Text as Literary Artifact*. White discutia Michel Foucault quando mencionou, pela primeira vez, “a opacidade da linguagem” (White, 1997, p. 268) e comentava, já a partir da retórica, que “os documentos históricos não são menos opacos do que os textos” (White, 1997, p. 273), bem como chamou a atenção para o fato de que “a opacidade do mundo figurado nos documentos históricos é, *se é lícito falar de opacidade*, aumentada pela produção de narrativas históricas” (White, 1997, p. 106).



A consolidação da opacidade na discussão analítica ocorreu contemporânea à publicação de *Transfiguration of common place*, de Arthur Danto, em 1981, que popularizou as diferenças entre teorias da transparência e da opacidade da representação. De fato, Ankersmit usaria os termos nos ensaios publicados entre 1985 e 1989, mais tarde reunidos na coletânea *History and tropology*, de 1994. Ao contrário do seu primeiro livro, a nova obra dialogava com as artes, em especial, com a pintura, discutindo sobre obras de Arthur Danto, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nelson Goodman e Jean Baudrillard. Ocorria uma mudança de atitude frente à metafórica de negação visual presente em *NL*.⁶

A tópica da opacidade da linguagem aparecia em vários textos de *HT*, sendo já mencionada na introdução como “pressuposto para a teoria semiológica de [Hayden] White e da noção de mito de Barthes” (Ankersmit, 1994, p. 17). A menção mais antiga é de texto originalmente publicado em 1986, *The dilemma of contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*. A dupla opacidade/transparência estrutura muitas ideias, como que a “linguagem histórica tem a mesma opacidade que associamos com as coisas na realidade” (Ankersmit, 1994, p. 169); ou que o “discurso literário tem certa opacidade, uma capacidade de atrair atenção a si próprio, ao invés de chamar atenção à realidade fictícia ou histórica atrás do texto” (Ankersmit, 1994, p. 171); e que “A historiografia tradicional sempre permaneceu cega à opacidade do texto histórico e ao fato de que o *insight* historiográfico é extraído das obscuridades dos textos que constituem sua opacidade” (Ankersmit, 1994, p. 129).

A opacidade remetia ao tratamento de objetos materiais, cujas superfícies são translúcidas ou impermeáveis à luz. O próprio texto é tratado como uma *coisa* que não reflete ou permite a “luz” atravessar, um objeto denso e material-visual disposto no espaço, ao qual o olho humano não consegue ver dentro/atrás, tal como o passado não poderia ser visto. Negava-se a transparência do texto e da imagem, os quais seriam modalidades de *ver como* (*seeing as*).

Mas, se em *NL* não havia imagens do passado no texto histórico, em *HT* passou-se a falar em textos/imagens opacos. As menções a objetos visuais em *History and tropology* remetiam às formas convencionais gráficas/pictóricas como quadros e estilos pictóricos. Se as fotografias, em *NL*, foram concebidas como objetos transparentes, em *HT*, as pinturas tornam-se objetos opacos. Antes, a negação da transparência era a negação de texto ou imagem como *vidro/abertura* e como *espelho*. Agora, Ankersmit articulava uma teoria da representação e a opacidade do texto histórico e das pinturas para designar como o passado não poderia ser visto ou espelhado, apenas representado enquanto coisa densa presente ao leitor/historiador.

⁶ A mudança na conceituação e na tópica visual de Ankersmit é tratada, em detalhes, em artigo publicado na revista *ArtCultura* (Santiago Jr., 2024).

Na teoria de Ankersmit, a representação substitui o real. Ele afirma que as “obras de arte modernas mostram uma tendência ao regresso, por assim dizer, a suas qualidades físicas” (Ankersmit, 1994, p. 120), o que significava que as pinturas realçam sua opacidade por serem coisas/superfícies. Segundo o autor, a substância pictórica é o real objeto do contato do espectador com a obra e já não vemos *através* (*look through*) do meio representativo da arte, senão que *o vemos* (*see it*). A arte é uma espécie de metáfora para a qual não pode se encontrar uma analogia literal, servindo de modelo à historiografia pós-moderna de *Montaillou*, de Le Roy Ladurie, da microhistória de Carlo Ginzburg ou de Natalie Davies, obras marcadas por “pretensões de representação modernista ou estruturalista do passado” (Ankersmit, 1994, p. 121).

A nova historiografia do século XX se comportaria como a pintura modernista, porque usaria modelos de representações modernistas e rejeitaria o “ver através da mídia representativa da arte”, na medida em que “vemos somente a ela” (*look through the representative medium of art but see oNLy it*). Instaura-se a contraposição *ver através/ver o* (*look thorough/see it*) que atualiza o duo transparência/opacidade e restaura a visão de aspecto de tradição analítica em outra chave:

A historiografia tradicional se baseia no que poderíamos chamar de postulado da dupla transparência. Em primeiro lugar o texto histórico se julga transparente em relação à realidade histórica subjacente, que o texto de fato revela pela primeira vez. Por consequente, o texto histórico se julga transparente a respeito do juízo do historiador sobre a parte pertinente do passado, ou, em outras palavras, a respeito das intenções (historiográficas) com que os historiadores escrevem o texto. De acordo com o primeiro postulado de transparência o texto nos oferece uma visão “através do texto” de uma realidade passada (Ankersmit, 1994, p. 126).

Tal como a pintura naturalista, a narração histórica moderna exortaria o leitor a “ver através dela”, uma vez que os instrumentos linguísticos dos historiadores lhes dariam a possibilidade de “criar a ilusão da realidade (passada)” (Ankersmit, 1994, p. 169). O postulado da transparência garantia a ilusão da existência de um passado ontológico contra a qual se poderia observar a evolução da representação como um acúmulo de saber metódico sobre o passado. Contra essa ideia, na nova historiografia, “um postulado novo de não transparência” (Ankersmit, 1994, p. 126) do texto histórico deixa de concebê-lo como “uma capa” através da qual se vê a realidade passada ou a intenção do historiador.

Segundo Ankersmit, assim como, na arte moderna, a pintura aceitou a si própria como não-referencial, a historiografia recente empreendia a mesma dinâmica. Nesse sentido, contra o texto histórico realista, a historiografia pós-moderna seria autorreflexiva:



O efeito dessas microhistórias é, portanto, fazer com que a historiografia só seja representativa de si própria: possua uma capacidade autorreferencial muito similar aos meios de expressão que empregam os pintores modernos importantes. Igual à pintura moderna, o objetivo não é insinuar uma “realidade” detrás da representação, sim absorver a “realidade” na representação em si mesma (Ankersmit, 1994, p. 123).

Eis a singularidade do argumento: enquanto as teorias narrativistas de sua época (notadamente Hayden White) associavam história e literatura, Ankersmit se tornou um dos poucos a desenvolver sistematicamente os aspectos inventivos do conhecimento histórico na aproximação com as formas pictóricas (modernistas), tomando a opacidade do texto pela opacidade da imagem. Ler um texto histórico seria como ver o texto escrito, tal como ver um quadro modernista seria ver a pintura em sua densidade, não o que ela figura.

A densidade visual do texto histórico, em especial, foi tratada em *Statements, Texts and Pictures*, texto de 1995, no qual Ankersmit (1995) consolidou uma teoria da representação histórica como equivalente à representação pictórica. O autor passou a conceituar o texto histórico como um quadro (*picture*) e, ao fazê-lo, abriu caminho para a maneira como, na sua fase fenomenológica, a presença do passado emergiria como presença da imagem (Santiago Jr., 2024). Essa postura sobre o visual deslocaria a denegação visual no horizonte textualista no qual se formou: “as metáforas visuais e óticas que encontramos na teoria da história nos mostram, depois de tudo, uma perspectiva *apropriada* da natureza do texto histórico” (Ankersmit, 1995, p. 148). Essa frase demonstra que a imagem passou a ocupar outra posição: o *ver como* do texto histórico foi ressignificado como o modelo (apropriado!) de funcionamento do texto histórico, ainda que, nós historiadores, tal como *olhamos para imagens, olhamos para textos e não através deles. Vemos*, mas não a um vidro; vemos o texto.

A fórmula opositiva *ver através/ver o* foi um encaminhamento contra a ilusória transparência/espelhamento do passado das tradições historiográficas/filosóficas pré-*virada* linguística. Na coletânea *Historical Representation*, de 2001, Ankersmit retomaria a fórmula e designaria o problema, novamente, em diálogo com a pintura moderna. Nesse novo momento, fotografia, pintura e texto histórico foram nivelados como superfícies opacas em camadas:

Em ambos os casos, tanto no retrato como no da escrita da história, deparamo-nos com um movimento de uma superfície (intersubjetiva) para baixo, em camadas cada vez mais profundas da realidade. Nossa apreciação do retrato pode muito bem começar com o critério da precisão fotográfica, mas dali partir-se-á para níveis cada vez mais profundos de avaliação, dando-nos acesso à personalidade do modelo. E quase a mesma coisa é verdadeira acerca da escrita da história. Enquanto (a suma

de) uma descrição, o texto histórico deve ser irrepreensível, esta é a sua 'superfície', por assim dizer. Mas um texto histórico dando-nos descrições corretas do passado não é suficiente: o texto histórico deve também no dar a 'personalidade' do período (ou um aspecto dela) com o qual lidamos (Ankersmit, 2001, p. 42).

Ankersmit propunha o texto histórico como forma total densa e opaca, o qual, a despeito de elementos descritivos, não permitiria separar sujeito dos seus predicados. Teria o autor realizado o que se poderia chamar de uma virada visual?

O inimigo da janela: a fase fenomenológica e o textualismo

Negar a transparência do texto histórico marca uma tensão visual que acompanhou Ankersmit até sua fase fenomenológica. Toda a discussão sobre opacidade/transparência e sobre *ver através* e *ver o* assumiria uma posição importante em *MTRHR*, de 2012, no qual o autor consolidou a sua "virada" fenomenológica. Nesse livro, "acertando as contas" com a virada linguística, Ankersmit recorreu novamente à pintura modernista. O autor reivindicou que, na história da historiografia, até o pós-modernismo, teria ocorrido a repressão do texto, que agora emergia como uma lacuna entre representação e representado, a qual estaria demonstrada na série *A Condição Humana*,⁷ de Rene Magritte, caracterizada como "um comentário sobre o ilusionismo da pintura figurativa" (Ankersmit, 2012, p. 192)⁸:

Isso confere à pintura figurativa um estranho paradoxo: é claro que você olha para a pintura, mas você está convidado a responder a isso como se você estivesse olhando através dela, como você pode olhar através do vidro de uma janela para o real (a paisagem exterior). Dito de outra maneira, é como se a pintura estivesse ali apenas para se apagar (Ankersmit, 2012, p. 193).

Mas por que, naquele momento, pela primeira vez, a argumentação de Ankersmit usou o termo *janela* para designar a oposição *ver através/ver o*? Por certo, isso é uma reação à série visual de Magritte, que apresenta janelas duplicadas em paredes, molduras, espelhos e paisagens,

⁷ O argumento aparecia em *Historical Representation* em texto sobre a teoria da representação de Arthur Danto. A série de Magritte é repleta de *meta-imagens* (Mitchell, 1986), artefatos visuais nos quais imagens refratam a si próprias, dispensando comentário.

⁸ Por vezes, espectadores caem na arapuca do olhar da série: Ankersmit evitou o *comentário* sobre ela de Michel Foucault, em *Isto não é um cachimbo*, que afirmava que as pinturas eram sobre a opacidade da imagem e não comentário da transparência.



a qual o holandês considera um comentário sobre a lacuna da ilusão pictórica – entre representação e representado – e sua sutura. A “concepção de história de Magritte” (Ankersmit, 2012, p. 192) dos historiadores seria a ilusão intuitiva do contato direto com o passado via texto histórico. Para desfazer a ilusão, o autor localizou a imagem-adversária original:

Portanto, foi necessário nada menos do que uma virada linguística nas humanidades para efetivamente desacreditar a concepção de Magritte de pintura e escrita histórica. O *insigHT* básico aqui foi que não olhamos através de pinturas ou textos, mas para eles. [...] O ilusionismo - a ideia de que o pintor deve criar a ilusão de olhar através de uma janela (a moldura do quadro) para o que está além dela – é muito natural para nós. É, afinal, o que uniu pintores desde *Della Pittura*, de Alberti, de 1436, até os impressionistas com os admiradores entusiastas de seu trabalho ao longo dos séculos. E uma história semelhante pode ser contada para a escrita histórica (Ankersmit, 2012, p. 196).

A menção a Alberti permite ao holandês falar das janelas em Magritte e ligar os fios da denegação visual dos seus escritos desde os anos 1980. Desde a rejeição da *picture theory* da história, passando pelas descrições sobre a opacidade e densidade visual do texto histórico, desdobrou-se o reconhecimento da opacidade das imagens pictóricas e historiográficas nos anos 1990. Por fim, nos anos 2000, a negação da transparência e a diferença entre *ver o* e *ver através* foram alinhadas ao redor da janela.

Por meio da “concepção de história de Magritte”, Ankersmit nomeava a *arché* das metáforas da transparência do texto histórico: a janela de Alberti, no tratado *Della Pittura*. Em *Transfiguration of common place*, recorrentemente referido por Ankersmit, Arthur Danto (2010) mencionava a noção da janela pictórica, mas o autor holandês evitou seu uso durante anos. Quando emergiu em *MTRHR*, a janela albertiana se articulava diretamente aos mitos historicistas do texto como visão/quadro do passado referencial, que Ankersmit (1994; 1995) e White (1997) já designaram como tipos pré-figurados de *ver como*. A janela albertiana teria marcado, desde o século XIX, a escrita da história de:

Fustel [de Coulanges], Ranke e Barante compartilham o que podemos chamar de concepção de história de Magritte. O texto histórico era concebido como a superfície de uma pintura figurativa que deve provocar no espectador a ilusão de verdade, de que não está olhando para uma pintura [texto], mas a própria realidade. Obviamente isso é o que Magritte, tão sutilmente queria sugerir com sua série *A Condição Humana*, uma vez que sobre essas figuras não haveria diferença entre o que vemos na pintura e o que poderíamos ver se a pintura não estivesse no caminho entre nós (Ankersmit, 2018, p. 195).

Mas se Magritte designava o problema, a revelação veio de:

[...] Hayden White [que] chegou e nos contou como as coisas realmente são – nomeadamente, que não olhamos através de textos [*look through texts*], mas para eles [...] E deveríamos, portanto, olhar atentamente para [*look at*] cada texto histórico com a fim de descobrir como esse feito incrível foi alcançado ali. “Olhando para” [*looking at*] agora substituiu o primeiro “olhar através” [*looking through*] (Ankersmit, 2012, p. 218).

Para o autor holandês, a janela para o passado – aparentada, na argumentação, com o espelho⁹ – virou a origem do problema. Em realidade, ela sempre foi o problema: a denegação da *imagem-janela* estrutura a obra de Ankersmit, desde os princípios de sua obra, como uma *arché* ainda não nomeada, atravessando a tópica opacidade/transparência. Ela emerge no momento fenomenológico quando era importante localizar a presença do passado *fora* do texto histórico, como veremos. Mas por que tornar-se inimigo declarado da janela, depois de combatê-la sem designá-la por tantas décadas?

A janela tem sido, desde o século XVI, uma metáfora da noção de perspectiva. Segundo Hans Belting (2015), de Leonardo da Vinci em diante, a perspectiva era compreendida como uma visão do mundo expressa em vidro, entendendo o desenho como uma superfície do que se encontra *atrás* do vidro. Alberti, em especial, transferiu “a antiga metáfora do olho como janela da alma para o quadro” descrito como uma janela” (Belting, 2015, p. 116). Por fim, à janela corresponde também a noção de moldura e, por vezes, as próprias molduras dos quadros imitavam as molduras de janelas, formando-se um complexo de metáforas cognitivas do quadro-janela-moldura:

Na medida em que o quadro torna explícito o olhar sobre o mundo, ele também indica implicitamente a posição do espectador. [...] O mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva. Somente alguém que se encontre à janela ou diante de uma porta é capaz de ‘ver através’, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao ‘ali’, a lugares que somente o olhar pode alcançar. [...] Ao permitir superar o obstáculo da parede, o olhar desvincula o observador, que se encontra à janela, de seus limites corpóreos. No motivo da janela apreendemos assim uma pedra angular da ‘história’ do olhar

9 O motivo da *janela* remete à transparência e o *espelho* ao reflexo. O espelhamento mereceria uma apreciação nos escritos de Ankersmit. Espelhamento e transparência tiveram suas qualidades intercambiadas nas teorias narrativistas e analíticas do século XX.



ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo [...] (Belting, 2015, p. 117).

O trecho de Belting descreve o movimento da obra de Ankersmit contra a *picture theory* da história (em *Narrative logic*) e contra a transparência da história, realçando a opacidade de textos e pinturas (de *History and tropology* em diante). Para o autor, a imagem além do vidro (transparente) incrustada na janela-quadro-foto serviria de metáfora à crítica do texto histórico referencial e às intenções realistas do historiador. Para teóricos como Ankersmit, trocar a janela/moldura em prol da imagem-coisa-superfície afastaria a transparência. Em *HT*, o autor inclusive refletiu sobre a diferenciação da posição do espectador instaurada pela perspectiva e o papel da moldura na representação pictórica, afirmando que a moldura, na representação historiográfica, seria invisível pela diferença tácita entre passado e presente.

Desmontar a imagem-janela, tanto na pintura quanto nas metáforas das teorias históricas, permitiu ao autor desfazer-se da própria possibilidade de uma visão vicária (Koselleck, 2006; Hartog, 2011), ou seja, a visão de eventos aos quais o historiador não está presente, senão como representação ou “visão metafórica” (Tozzi, 2009, p. 148), um “olhar incorpóreo” que desvincula o historiador de seu limite físico.

Uma vez que a janela/texto seria transparente e aberta, ela *enquadra e distancia*, reservando o interior ao sujeito que conhece e o exterior à imagem do mundo. Caso Belting tenha razão, a janela forneceu um modelo ao qual historiadores e filósofos passariam, lentamente, a aderir a partir do século XVI, no crescente ocularcentrismo da epistemologia de conhecimento europeu, como produtor de uma imagem real do passado, detectável por todas as metáforas espaciais-visuais que os teóricos narrativistas do século XX tentaram eliminar, substituir ou desgastar: visão aérea, perspectiva, distância, ponto-de-vista, paisagem, quadro, tableau etc.

Destaca-se que a perspectiva/janela, originalmente, designava a organização visual na imagem, ao passo que a posição do espectador era designada pelo ponto-de-vista. O emprego de ambos os termos (perspectiva e ponto-de-vista) a partir do motivo da janela intercambia o que seria próprio da imagem e do sujeito. Ankersmit, interessado em eliminar a referenciação da teoria da história, negou, em 1981, que o texto histórico fosse uma imagem, para, dos anos 1990 em diante, por meio da chave opacidade/transparência, negar que ele fosse um *tipo específico* de imagem-vidro-janela. O texto histórico poderia ter a lógica de uma imagem, porque seria uma superfície com camadas (*sic*), mas sempre negando algumas noções pictóricas problemáticas – como as janelas. Ao designar a subjetividade do texto como algo próprio a esse, os posicionamentos (incorpóreos) do historiador também passariam a ser inscrições e não correspondências realistas intencionais.

De fato, boa parte da arte moderna e contemporânea tentou desfazer a noção de janela e boa parte da teoria da arte do século XX refletiu sobre a *espessura* das imagens (Boehm, 2009;

Alloa, 2015). como chamou atenção Gottfried Boehm (2009), a teorização de Arthur Danto, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro (mencionados por Ankersmit) e suas reflexões sobre a transparência ocorreram *paralelas* e por *causa do* impulso iconoclasta das vanguardas e neovanguardas modernistas. *Olhar através/olhar o* é a fórmula lógica pela qual Ankersmit trabalhou os resultados dessas práticas modernistas – inclusive no momento fenomenológico –, procurando substituir velhas noções da historiografia. Ao afirmar que um texto é *necessariamente* opaco como o são as imagens, a teoria controla mais as imagens geradas pelo texto histórico, desviando-se dos enganos lógicos de transparência.¹⁰

Destruir a imagem-janela foi uma operação iconoclasta, que, contraditoriamente, só se podia fazer ao “criar” teoricamente o texto histórico como janela. Ankersmit criou o texto-janela para desfigurá-lo (como na pintura de Magritte), afirmando que uma imagem/texto historiográfico pós-moderno é uma *imagem-superfície*, substituta da *imagem-janela-abertura*. Nesse sentido, a janela, na fase fenomenológica de Ankersmit, é o desdobramento e a *arché* da tese da opacidade, tal como desenvolvida na fase textualista. Curiosamente, como veremos, no Ankersmit fenomenológico, o autor se interessou pelas imagens como artefatos para experimentar o passado e, então, assumiu-se seu amante. Para além de destruir janelas, nelas se instalaria para melhor sentir a presença do passado.

O amante da paisagem: presença e a nova teoria pictórica

Não há uma ruptura radical entre as fases narrativista e fenomenológica de Ankersmit, no que se refere ao tratamento dado ao texto histórico. Porém, no que se refere às imagens e sua relação com o texto histórico, ocorre um curto-circuito teórico na fase fenomenológica. Nesta, a denegação sub-reptícia da janela-transparência, a concepção da *imagem como coisa para a qual se olha* se tornará um fator para repensar a experiência histórica e o paradigma da presença fora da linguagem, realçando uma diferença frente ao forte textualismo original.

Ankersmit decidiu superar o que chamou de esgotamento da virada linguística (Menezes, 2018; Icke, 2012). O autor já havia proposto, em *History and tropology*, que a narrativa histórica criava temporalidade, apontando a diferenciação entre a experiência do passado produzida pela *recordação* e a produzida pela *nostalgia*, própria das narrativas historiográficas pós-modernas inovadoras. Em 1994, não se pensava em presença efetiva do passado, o qual era concebido como um efeito da experiência de leitura do texto histórico (Ankersmit, 2006), na medida em que o texto

¹⁰ Essa é apenas uma posição: as teorias contemporâneas afirmam que imagens oscilam entre estatutos variados, dos quais, as transparências e as opacidades são apenas algumas de suas possibilidades antropológicas (Boehm, 2009; Alloa, 2015).



produzia certo *presente na sua leitura*, que se diferenciava da recordação por ser marcada pela nostalgia da perda.¹¹

A partir dos escritos dos anos 2000, Ankersmit passou a sustentar a premissa fenomenológica de que a experiência foi silenciada na história da filosofia ocidental, seja antes ou depois da virada linguística. Em *Sublime Historical Experience*, o autor tentou superar o “transcendentalismo linguístico ou textual”, que deixou encarcerados historiadores e teóricos no “presídio da linguagem” (Ankersmit, 2006, p. 75). Após demonstrar como teóricos como Richard Rorty, Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida caíram na exclusão da experiência, Ankersmit afirmou que seria necessária uma nova indagação sobre a experiência do passado. Esta ocorreria *em concorrência* à linguagem, especialmente, por meio de sons, ruínas, textos e imagens do passado:

Assim, novos desenvolvimentos na história da arte geralmente têm sua origem em novos modos de experienciar o mundo. [...] e assim é na escrita da história: as transições mais decisivas na história da escrita da história tiveram sua origem em como um passado recente e inelutável foi experienciado. Em tais situações não podemos mais separar a experiência do que seria uma experiência de: o passado, assim, somente passa a ser porque um certo mundo social e mental é experienciado como passado. Por assim dizer, não há, em primeiro lugar, um passado, em seguida, uma experiência desse passado (no sentido de que há primeiramente, essa cadeira, e então, minha experiência dela). A experiência do passado e o passado em si (como um objeto potencial de pesquisa histórica) nasceram de um e o mesmo momento, e dessa forma, a experiência pode ser pensada como constitutiva do passado (Ankersmit, 2006, p. 102).

A experiência de passado é, portanto, composta por instantes de rupturas que surgem na representação. O mundo mental e social do qual fala Ankersmit é constituído pela interação com sons, textos, objetos e imagens do passado, como fica evidente no uso que o autor faz dos itens pictóricos e das analogias entre ouvir tiros, peças musicais, leitura e visão de quadros. Na constituição do argumento, o holandês realiza aproximações entre a experiência de leitura com visualizações de artefatos/formas visuais, invocando o estilo de El Greco, entre outros, e usando a pintura de paisagem como ativadora da experiência de passado:

¹¹ Ankersmit nunca escondeu a nostalgia para com certos momentos do passado e, a seu ver, uma das potências do texto histórico seria demonstrar, no presente em que o leitor o encontra, essa perda. Cf. (Menezes, 2018, p. 97-115; 141).

[...] é precisamente onde as pinturas de Ruisdael expressam uma experiência única da natureza aparentemente não compartilhada por nenhum de seus contemporâneos que a experiência de ver suas pinturas talvez nos faça receptivos para uma nova, mais rica e completa experiência de natureza. Mais uma vez vemos aqui que a subjetividade mais pronunciada é a condição para a maior objetividade [...] (Ankersmit, 2006, p. 102).

Na analogia entre ver e experienciar, Ankersmit convoca imagens de pinturas de paisagens canonizadas pela tradição, objetos que seriam presenças do passado. A sensação é também uma experiência no sentido de que experienciar o passado é ver paisagens, como a de Ruisdael, *como* fragmentos inelutáveis. Esse ver é sinestésico: na relação ver/sentir, um certo *páthos* emerge em um ver que *não significa* (semanticamente), mas que *engaja* (patologicamente). Assim, o argumento atinge novo patamar quando invoca a tradição paisagística holandesa:

Há, nas paisagens holandesas de meados do século XVIII, uma sugestão de transparência de claridade, de um contraste entre a abertura do campo e a densidade do cenário da floresta e do vento frio que não se pode observar nas paisagens serenas dos pintores do século XVII, como de Cuyp, Pijacker ou Van der Heyden. Encontraremos essa atmosfera peculiar em pinturas e gravuras feitas por Troost, Goll van Frankestein, Keun, Pronk, Bulthuis ou Vinkeles. Nas pinturas do século XVII, o homem ainda experiencia a si mesmo como parte da natureza, enquanto um século mais tarde a paisagem adquiriu uma nova objetividade e pode transformar-se em mero estágio em que as atividades humanas são promulgadas. [...] se compararmos as pinturas em suas figuras ornamentais sem sentido da época de Luís XV com as do Jugendstil, ficará claro que, em ambos os casos, as formas, os vegetais são a fonte de inspiração – mas que diferença há entre a elegância natural, o perfeito equilíbrio e a compacta harmonia dos ornamentos da época de Luís XV e as enfraquecidas, alongadas e desbotadas formas que nossos avós aparentemente achavam tão interessantes! Os primeiros são um triunfo respeitoso para com as belezas da natureza, mas os segundos uma desagradável e cruel caricatura delas. Optei por esse exemplo, talvez pouco peculiar, por conta de minha convicção de que ornamento bem poderá provar ser a mais valiosa fonte para uma história da experiência da natureza (Ankersmit, 2006, p. 104).

O trecho é mais impressionista do que o habitual na obra de Ankersmit. Poucas vezes o autor



mostrou tanto seus gostos e juízos sobre imagens, bem como realçou a diferença histórica em relação ao passado – “que os avós acharam interessantes”. Ele demonstra como sujeitos experienciam um ambiente/tempo como imagem – “experiencia a si mesmo como parte da natureza” – ao mesmo tempo que essa experiência só adquire registro, no século XXI, na reelaboração textual de Ankersmit, o qual, gerando imagem em texto para dizer a experiência de passado, sugere o movimento do olhar do próprio autor pelas várias obras visuais. A sinestesia emerge no texto, como um olhar-experiência contida *nas* telas.

Longe de exercício idiossincrático, o trecho *re-cria* a experiência de visão do conjunto de materiais mencionados: evocamos (como leitores do texto) o passado tal como engajado/experenciado pela visão de Ankersmit. Dessa vez, ele partiu do cânone da tradição pictórica holandesa e não das imagens da arte moderna (como Magritte – que lhe servira para denegar a janela albertiana) e enfocou imagens da história da arte figurativa. As imagens, como ruídos e textos do passado, permitem engajar, em fragmento, como no passado se *via* (essa é, em parte, a experiência) e engajar a experiência com o passado no presente de quem escreve o texto. Há um horizonte sub-reptício no texto de Ankersmit: a *presença* da obra/artefato/objeto de arte resto do passado, que como olhar figurativo herdado, reorganiza o olhar do autor no presente. O horizonte da presença inclui a força vital das obras visuais como passado experienciado em objetos, cuja presença estende-se do pretérito histórico reconhecido pelo espectador/escritor e, no momento diferencial de escrita do teórico, pode ser apontado ao leitor, no tempo de sua leitura.

Se recorro a essas expressões (tempo da leitura, evocação, realce) é para seguir o horizonte textualista curto-circuitado de Ankersmit, na medida em que a abordagem fenomenológica quer superar a linguagem como instrumento em prol da própria linguagem como indicadora do lampejo fragmentário do investimento patológico a partir dos escombros. A rigor, o que surge neste texto é a produção de imagens as quais tematizam que a experiência consiste em localizar objetos/imagens, coligá-los a sensações e emoções, as quais se tornam pensáveis apenas quando se amplifica a metáfora sobre objetos visuais.

No caso de Ankersmit, esse procedimento cria curtos-circuitos teóricos. Como tantos comentadores reconhecem, a experiência, o sublime e o horizonte narrativista entraram em choque nos últimos escritos do autor (Malerba, 2016; Tozzi, 2009; Icke, 2010). As aparentes incoerências do historiador holandês parecem se multiplicar com a presença de imagens nessa prática teórica que tenta pensar uma nova condição para a linguagem para além do beco sem saída da virada linguística. As eventuais continuidades (Menezes, 2018) ou rupturas (Icke, 2012) entre o textualismo e o horizonte fenomenológico são, porém, irrelevantes para as questões aqui levantadas. Antes de sugerir coerência no uso de imagens na longuíssima obra de Ankersmit, aponto que a erupção visual fenomenológica ocorre como uma laceração *com* o paradigma narrativista. Isso porque, quando a

crise da linguagem bateu à porta de Ankersmit e surgia a experiência como sua diferença, um dos gestos para encaminhar tal crise foi convocar as imagens.

Nomear a janela foi um dos gestos, reconstruindo a dupla visual opacidade/transparência conforme a figura denegada de Alberti, objeto de desconfiança, efeito da linguagem a ser extirpado pela depuração conceitual e afirmação de sua superficialidade opaca. Porém, na continuidade do gesto, ocorria uma mudança: o autor revelava-se um amante das paisagens abertas pelo olhar dos mestres antigos contidos nos quadros/artefatos.

A rejeição da imagem-janela em prol de um paradigma da imagem-superfície, como dissemos antes, se deve à apropriação da teoria da representação como substituição, atualizada em *SHE*, de 2006, e em *MTRHR*, de 2012, afirmando o débito de Ankersmit com o narrativismo anti-figurativo inicial, pelo qual substituíam as imagens transparentes pelas imagens opacas. Essa substituição consiste em um ato de violência que o próprio Ankersmit reconheceu, ainda em 1994, quando debatia com a teoria do simulacro de Jean Baudrillard, aproximando as imagens e a historiografia pós-modernas:

Sem dúvida, há uma área da cultura ocidental na qual a tese de procedência do simulacro, segundo o exemplo da luta dos iconoclastas, tem uma admissibilidade imensa. Se trata da área da história e do texto histórico. Como já assinalaram filósofos da história construtivistas e narrativistas, a realidade histórica em si é tão invisível para nossos olhos como o Deus dos iconoclastas: o conhecemos somente por suas representações e nelas. [...] assim, a morte ou ainda o 'assassinato' de deus tem sua analogia exata na substituição da realidade histórica pela hiper-realidade historiográfica tão prontamente aceitamos o agnosticismo ontológico construtivista ou narrativista (Ankersmit, 1994, p. 190).

O assassinato do ídolo *Deus-realidade histórica* permite ao caro leitor entender que Ankersmit entendia a si próprio e aos narrativistas como iconoclastas. A consequência dessa iconoclastia seria condensada em *MTRHR*, na denegação da janela, a ser substituída pela tela/superfície em si mesma. Ora, muitos teóricos da virada linguística mobilizaram a operatória iconoclasta, cujo procedimento básico foi derrubar imagens para substituí-las por outras (Jay, 1993). Essa operatória, na tradição filosófica e teológica ocidentais, geralmente, entroniza as imagens dos próprios iconoclastas (Mondzain, 2013). Ou seja, como na velha iconoclastia, o objetivo do Ankersmit iconoclasta foi colocar uma nova imagem no lugar do ídolo de empiristas, historicistas, realistas e epistemólogos de toda sorte.

Essa operatória iconoclasta é um substrato na teoria do autor, que rejeitou e criou imagens visuais, conforme ele precisou sustentar, seja a argumentação textualista, seja a fenomenológica.



Recorrer a imagens inventadas (metáforas) ou artefatos do mundo visual (os quadros de El Greco, Magritte, Ruisdael) evidencia que tanto no horizonte textualista como no horizonte da presença, Ankersmit trouxe imagens para inserir no lugar dos ídolos ilusórios do realismo ontológico. Mas, e aqui é o ponto de virada visual definitivo, no horizonte fenomenológico, as imagens têm *outras* potencialidades quando consideradas como artefatos: agora, ao sustentar “olhar o texto” como quem olha uma superfície visual, Ankersmit considera que o olhar se torna uma experiência de passado quando encontra artefatos visuais. Qual seria, portanto, a experiência de um olhar ao opaco, condição para evitar a janela referencial?

Quando Ankersmit pensa a sensação ou experiência de passado, ele considera as texturas opacas dos objetos do passado que permitem ver/sentir o passado “de dentro”. Como chamou atenção Jonathan Menezes, “como alguém pode estar ‘dentro’ ou ‘olhar de dentro’ [do passado]?” (Menezes, 2018, p. 202). O Ankersmit fenomenológico trata do “realismo” dos sentidos legado pela noção de “sensação histórica” de Johan Huizinga. Não se trata de consciência histórica (categoria hermenêutica), da imaginação histórica (categoria whiteana) ou da representação histórica (categoria do próprio autor holandês). A sensação histórica “envolve ver, sentir, tocar e ouvir ‘de dentro’ (através de um contato com o passado)” (Menezes, 2018, p. 204), em uma relação sinestésica com objetos da cultura.

Jonathan Menezes (2018) sintetizou a perspectiva da experiência em Ankersmit: 1) pode-se ter uma experiência do passado por meio de objetos ou produtos culturais (pinturas, gravuras, peças musicais, tais como as pinturas mencionadas no trecho acima); 2) a experiência histórica é episódica, momentânea e passageira; dá-se em contexto, mas não é produzida pelo contexto; 3) ela é uma “dádiva” do momento singular, que ocorre ao historiador, e não pode ser repetida; 4) ela não deve ser confundida com um *insight* histórico, uma vez que estes são constituições do passado pela mente do historiador, enquanto a experiência histórica “é uma operação que se passa na mente do historiador” (Menezes, 2018, p. 205). A experiência histórica abre a cognição, mas não é ela própria uma forma de cognição (Ankersmit, 2007). Menezes afirma que os objetos do passado, em Ankersmit, são como “viajantes no tempo”, e na medida que carregam “em si sinais de sua origem”, como presenças de passeidade, permitem ao historiador viver e experienciar o passado *neles/deles*. A experiência histórica é, assim, um *momento singular* (que acontece ao historiador ou outro sujeito) e, não incomumente, só ocorre a pessoas singulares (alguns historiadores ou leitores). Trata-se de uma dissociação para restaurar o contato, sem mediações da linguagem, com a realidade passada como um momento sublime e veloz.

Em suma, para Ankersmit, todo historiador cria uma representação histórica, mas não necessariamente vive uma experiência histórica, ou seja, a experiência de passado. Em alguma medida, as grandes obras históricas são motivadas por esse *leitmotiv*, que ocorre quando um

historiador encontra o passado por meio de objetos e sensações. O modelo aqui é Johan Huizinga, que pouco antes de escrever *Outono na Idade Média* [1919], esteve em uma exposição de pinturas medievais, em 1905, e, por sua sensação de passado, realizou o esforço que Ankersmit acredita ter sido indicado no sinestésico prefácio daquela obra: “Ao escrever este livro foi como se *meu olhar* fosse direcionado para as profundezas de um céu noturno, – mas um céu cheio de vermelho-sangue e raivoso como um ameaçante tom acinzentado, cheio de um falso brilho acobreado” (Huizinga *apud* Ankersmit, 2012, p. 205).

O trecho serve de epígrafe ao principal capítulo de *MTRHR* e a ele retorna Ankersmit mais de uma vez. O “olhar do historiador” – a metáfora problemática que precisou ser copiosamente desmontada, dado o risco da transparência – conduz Ankersmit a compreender a experiência histórica como um encontro com o passado. Olhar objetos, ouvir músicas e outros sinais vestigiais traz a sensação de passado que poderia ser evocada em um texto histórico, embora apenas alguns “eleitos” o consigam. A presença do passado, nesse sentido, antecede e permite a linguagem ser orientada para vazar restos da experiência histórica. Eis o paradoxo¹²: ver/sentir e escrever para ver/sentir são figuras da contradição para fazer valer, na teoria, aquilo que no horizonte puramente textualista só teria sentido como uma *ausência*. Se na tradição fenomenológica anterior a diferença linguagem/experiência era menos paradoxal, na medida em que eram recorrentes as metonímias da visão combinada ao tato (Jay, 1993), na neofenomenologia, a solução tem sido usar paradoxos para articular a escrita como esgotamento dos recursos da linguagem, no intuito de dizer seu exterior, seja a imagem e/ou o passado (Didi-Huberman, 2015).

Em *MTRHR*, Ankersmit recorre a Huizinga, a Goethe e a Walter Benjamin para demonstrar que a experiência do passado era de perda e não da ausência: experencia-se o perdido no *evento* de sua perda, tal qual, seguindo Walter Benjamin, experencia-se a aura das obras de arte:

Em seguida, esse evento poderosa e eficazmente demarca a fase anterior a ele, o passado, de uma fase posterior, o presente e o futuro. E é aqui que o passado obtém as características do mundo dos objetos, oferecendo-se para uma análise mais aprofundada, graças a recém-adquirida permanência e estabilidade. [...] Mais importante há o momento do evento revelador. Desse momento, pode-se dizer que você, então, não pertence ao passado nem ao presente, e nem ao domínio do objeto, nem ao do sujeito, e você se move entre um e outro. Mas naquele exato momento em que você se encontra num espaço entre os dois, naquele momento, só há a experiência do evento - e os códigos de leitura da experiência ainda não existem. Esses

12 O paradoxo é das figuras centrais de Ankersmit e mereceria uma reflexão em si mesmo. Pelo paradoxo, no texto escrito de *MTRHR*, o autor indica a experiência, que é diferente, exterior e anterior à linguagem.



códigos só estarão disponíveis quando você passar à fase posterior, após o evento em questão. Então, naquele momento, só existe o ainda-sem-nome e a experiência inefável – e o domínio tanto do objeto (o passado emergente) como do sujeito (da emergência do novo eu) estão ainda no escuro. Naquele momento, você está fora do tempo. Mas após esse momento sublime, um novo passado vem à tona – à espera de ser investigado – e um novo eu ansioso para começar a trabalhar sobre ele. É assim, então, que o passado se origina. E porque na experiência histórica a noção de experiência adquiriu o status e o poder de resistir corajosamente à especulação epistemológica. Pois agora a experiência é senhor e mestre, enquanto as categorias de sujeito e objeto estão temporariamente relegadas ao segundo plano. Então é aqui onde a filosofia da história pode adicionar um novo capítulo, ainda não escrito, ao livro da filosofia contemporânea (Ankersmit, 2012, p. 259-260).

Ficam cristalinos os recursos à teoria pictórica e à arte moderna, bem como o longo relato sobre Ruisdael, Goll van Frankestein e outros pintores em *SHE*: as imagens como parte do “mundo dos objetos”, tal como a exposição, em 1905, para Huizinga, tornam-se parte de eventos que anulam/deslocam a compreensão/textualização necessária, porém, insuficiente do passado. Também fica claro o *páthos ansioso* de saber-se indefinido na suspensão entre um passado (do eu) e a superfície sensorial, que logo cairá na diferenciação entre sujeito/objeto, na qual pode emergir a ilusão da perspectiva (janela) separada do vedor em seu ponto-de-vista.

A experiência advém na opacidade das imagens/objetos, e desta vez, Ankersmit insere a si próprio na equação. É surpreendente que, para *evocar* o que sentimos quando experienciamos o passado, precisamos *dizer* o que sentimos quando vemos imagens como presenças do passado, o qual, mal evocamos, surge perdido. Na ânsia de destruir o espelhamento entre o texto e realidade históricos, parece que Ankersmit volta a pensar o instante antes da queda na janela. O amante das imagens é um romântico sensualista melancólico.

Da visão sem olho ao olhar amante

Talvez se pudesse dizer que Ankersmit divide a história da filosofia entre antes e depois da virada linguística, deixando com esta, a filosofia e a historiografia *repressoras do texto* e aprisionadas na “cadeia da janela” (ou do espelho). História e filosofia teriam abraçado, após a virada, a linguagem repleta de imagens opacas e isso seria positivo. No momento fenomenológico, as imagens emergem como traços do passado e o texto como evocador de um encontro efêmero a ser perdido. Mas o que no horizonte textualista era positivo – a opacidade da linguagem – virou

elemento do transcendentalismo da “cadeia da linguagem”. Esta seria um obstáculo no horizonte da presença do passado, que retoma imagens como seus traços. Estas, *valendo como artefatos*, permitem ao passado emergir sem ser seduzido pelo “presídio da linguagem”.

A teoria da história é, como prática discursiva, frequentemente marcada pelo desejo de controlar o fluxo de imagens. Isso seria de se esperar, uma vez que boa parte da reflexão de matriz ocidental tem uma relação dúbia com o papel que as imagens devem cumprir na reflexão. Em especial, as imagens visuais têm cumprido funções de designar aproximações e diferenciações cognitivas. Das projeções em paredes na caverna em Platão à janela de Alberti, horizontes epistemológicos foram organizados ao redor de *hiper ícones* (Mitchell, 1986), dispositivos visuais capazes de descrever-interpretar como se pensa o mundo.

Como afirmam William J. T. Mitchell (1986) e Martin Jay (1993), essas tradições foram marcadas por ansiedades em relação às imagens, sujeitas a metáforas da enganação midiática. As projeções sombrias da caverna em Platão eram, por exemplo, falsificações da realidade, tal como o Bezerro de Ouro em *Exodos*, destruído por Moisés, era um falso deus. Uma das formas corriqueiras de descrever a falsidade ou enganação dos textos é demonstrar como eles produzem ilusões e falsos ídolos. Identificar imagens falsas e substituí-las por novas – ou por não-imagens – faz parte de um impulso iconoclasta que atravessou séculos de disciplinas, atingindo a filosofia analítica e a teoria da literatura no século XX. Friedrich Kittler (2016) enfatizou que toda mídia (visual ou não) que permite apreender ou registrar, também engana ou falsifica; e pensadores de inúmeros contextos realizaram isso.

O discurso teórico é, em especial, hipertrófico, voltando-se sobre si próprio na tentativa de desenvolver suas próprias descrições e/ou invenções. Ao investigar as formas epistemológicas/estéticas da historiografia, as teorias narrativistas, como a de Ankersmit, recorreram à identificação, destruição e substituição de imagens, isolando analogias visuais inadequadas (transparência e janela) e realçando as consideradas mais adequadas (opacidade e olhar). Por meio das imagens que nos enganam, pode-se dizer melhor o quanto alguns textos podem nos enganar.

Ankersmit realizou em *NL* a depuração do discurso histórico de sua teoria pictórica, purificando as entidades linguísticas. Os ensaios de *HT* analogizaram a historiografia com a arte moderna, elegendo a pintura como mídia definidora. De *SHE* em diante, no momento fenomenológico, o texto histórico passa a ser como uma superfície para a qual se olha; e a própria experiência de passado é *sinestesticamente* (*visualmente*) sentida. A obra de Ankersmit, atravessada pela *repressão do visual*, aderiu, por fim, a uma sensualidade visual como experiência do passado fora da linguagem.

O holandês, no momento fenomenológico, passou ao *páthos* de objetos, imagens e textos



do passado. Uma vez que o olhar só se revela quando se prepara uma armadilha para ele (Belting, 2016), Ankersmit montou, no decorrer de sua obra, armadilhas para o olhar da historiografia realista, sintetizado na imagem-janela, mas terminou capturado pelo olhar opaco para o qual tentou criar uma terminologia da opacidade dos objetos.

Nosso autor, contrastando com a maioria dos grandes teóricos da história, trata do aspecto visual da historiografia – são raras as exceções como a espectrologia de Berber Bevernage (2021). Em especial, com exceção dos historiadores-teóricos da arte, como Georges Didi-Huberman (2015) ou Keith Moxey (2013), mesmo em perspectivas como de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), o horizonte da presença não realiza um enfoque na imagem como questão, uma vez que se interessa pelas intensidades, pelas atmosferas e mundo das coisas, recursos heterotópicos pelos quais sujeitos e performances instauram e/ou implodem intersubjetividade em *páthos* dos passados presentificados.

Este texto constitui um pequeno capítulo do movimento ansioso de Ankersmit com imagens na produção da teoria da história *tout court*, ou seja, aquela praticada pelos que se dedicam à reflexão sistemática, produzindo discursos sobre o que fazem historiadores quando fazem história. Algumas pesquisas apontam que boa parte da filosofia e disciplinas de matriz ocidental foram marcadas pela repressão das imagens (Jay, 1994; Boehm, 2009; Didi-Huberman, 2015), a qual marca também as tradições da teoria da história, na medida em que situar ou depurar o lugar de metáforas visuais e imagens foi um esforço comum que atravessou das obras de Hayden White, Frank Ankersmit, as de Reinhart Koselleck e Jörn Rüsen, por exemplo, malgrado suas diferenças intelectuais. Esse não poderia ser um tópico de investigação? Um plano de pesquisa sobre como teorias, historiadores e filósofos da história são constituídos pelas imagens que encontram, criam ou reprimem?

Referências

- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. Introduction: what is Film-Philosophy? In: ALLEN, Richard; SMITH, Murray (orgs). **Film Theory and Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 1-35.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 7-22.
- ALLOA, Emmanuel. Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking Through Pictures. In: PURGAR, Krešimir (org.). **The Palgrave handbook of image studies**. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- ANKERSMIT, Frank. A Proposal for How to Look at the Past. Interview (by Frode Molven). **Cultura Historica**. December, 2007. Disponível em: [HTtp://www.culturahistorica.es](http://www.culturahistorica.es). Acesso em: 20 ago. 2023.
- ANKERSMIT, Frank. **Historical Representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001
- ANKERSMIT, Frank. **History and Tropology: The Rise and Fall of the Metaphor**. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- ANKERSMIT, Frank. **Meaning, Truth and Reference in Historical Representation**. Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- ANKERSMIT, Frank. **Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language**. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.
- ANKERSMIT, Frank. Statements, Texts and Pictures. In: ANKERSMIT, Frank; KELLNER, Hans (orgs.). **The new Philosophy of History**. Chicago: University Chicago Press, 1995.



- ANKERSMIT, Frank. **Sublime Historical Experience**. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 115-140.
- BEVERNAGE, B. 'A passeidade do Passado': reflexões sobre a política da historicização e a crise da passeidade historicista. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 21-39, 2021. Disponível em: [HTtps://revistas.ufg.br/teoria/article/view/69673](https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/69673). Data de acesso: março 2024.
- BOEHM, Gottfried. **La svolta iconica**. Roma: Meltemi, 2009.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2010.
- DANTO, Arthur. **Analytical Philosophy of History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.
- FREGE, Gottlob. **Lógica e filosofia da linguagem**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HARTOG, François. **Evidências na História**: o que os historiadores veem. São Paulo: Autêntica, 2011.
- ICKE, Peter. **Frank Ankersmit's Lost Historical Cause**: A Journey from Language to Experience. London: Routledge, 2012.
- ICKE, Peter. Frank Ankersmit's narrative substance: A legacy to historians. **Rethinking History**, v. 14, n. 4, p. 551-567, 2004. Disponível em: [HTtps://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13642529.2010.515809](https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13642529.2010.515809). Acesso em: março 2024.
- JAY, Martin. **Downcast eyes**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC Rio; Contraponto, 2006.
- LINSKY, Leonard. Referential opacity. **Revue Internationale de Philosophie**, v. 26, n. 99/100 (1/2), p. 130-48, 1972. Disponível em : [HTtp://www.jstor.org/stable/23940579](http://www.jstor.org/stable/23940579). Acesso em: março 2024.
- MALERBA, Jurandir. O que narram os historiadores? Para uma genealogia da questão narrativa em história. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, jul./dez. 2016. Disponível: [HTtps://www.scielo.br/j/topoi/a/QhqNN6rLGGHd9qFN9FGmytS/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/topoi/a/QhqNN6rLGGHd9qFN9FGmytS/?lang=pt). Acesso em: março 2024.
- MARQUES, Rodrigo. **Pragmática**: a função do passado nas teorias da História de Hayden White, Frank Ankersmit e Keith Jenkins. Tese (História) – Faculdade de História
Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- MENEZES, Jonathan. **Frank Ankersmit**: a metamorfose do historicismo. Tese (História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.
- MINK, Louis O. History and Fiction as Modes of Comprehension. **New Literary History**, v. 1, n. 3, Spring, 1970. Disponível em: [HTtps://www.jstor.org/stable/468271](https://www.jstor.org/stable/468271). Acesso em: março 2024.
- MITCHELL, William John Thomas. **Iconology**. Chicago: Chicago University Press, 1986.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**. São Paulo: Contraponto, 2013.
- MORENO, Arley. **Wittgenstein**: através das imagens. Campinas: EDUNICAMP, 1997.
- MOXEY, Keith. **Visual time**: the image in history. Duke University, 2013.
- QUINE, William. **From a logical point of view**. San Francisco: Harper Torchbooks, 1953.
- RIBEIRO, Henrique. O fim da filosofia da ciência na história da filosofia analítica. **Revista Portuguesa de Filosofia**, n. 54, fasc. 3/4, p. 395-428, jul./dez 1998.
- ROTH, Paul. Analytical Philosophy fo History. In: AKKER, Chiel van den (org.). **The Routledge Companion to Historical Theory**. London: Routledge, 2021.
- SANTIAGO JR., Francisco das C. F. A visão sem olho: tensões entre imagens e narrativas nos escritos de Frank Ankersmit (1983-1995). **ArtCultura**, v. 26, n. 48, 2024 (no prelo)
- SANTIAGO JR., Francisco das C. F. Historiofotia, tropologia e **história**: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. **História**, São Paulo, v. 33, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: [HTtps://www.scielo.br/j/his/a/XBcBCWcfDxLd95DyBDJrQpk/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/his/a/XBcBCWcfDxLd95DyBDJrQpk/?lang=pt). Acesso em: março 2024.
- TOZZI, Verônica. **La historia según la nueva filosofía de la historia**: un abordaje sobre White, Danto, Mink y Ankersmit. Buenos Aires: Ariel Publisher, 2009.
- WALSH, W. H. Colligatory concepts in History. In: GARDINER, Patrick (org.). **The Philosophy of History**. Oxford: Oxford University Press, 1968, p. 127-144.
- WALSH, W. H. **An Introduction to Philosophy of History**. London: Hutchinson's University Library, 1951.
- WALTON, Kendall. Fearing fictions. **The Journal of Philosophy**, Massachusetts, v. 75, n. 1, pp. 4-27, jan 1978. Disponível em: [HTtp://www.jstor.org/stable/2025831](https://www.jstor.org/stable/2025831). Acesso em: março 2024.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: EDUSP, 1997.



Informações Adicionais

Biografia profissional:

Formado em história pela UFPI, mestre em Multimeios pela UNICAMP e Doutor em História pela UFF. Pós-doutor pela Università di Bologna. Professor do Departamento de História da UFRN, atuando no Programa de Pós-Graduação em História e no Profhistória na mesma universidade. Atua nas áreas de estudos de história e teoria da cultura visual, estudos sobre imprensa e cinema na Itália no século XX e monumentos e patrimônio cultural no Brasil. Faz Coordena o GT ANPUH BR Imagem, Cultura Visual e História e o grupo de pesquisa CNPq Espaços, Poder, Práticas Sociais.

Endereço para correspondência:

CCHLA/UFRN. Av Senador Salgado Filho, s/n, Natal, RN, 59078-900, Brasil.

Financiamento:

Não se aplica.

Conflito de interesse:

Nenhum conflito de interesse foi declarado.

Aprovação no comitê de ética:

Não se aplica.

Preprint

O artigo não é um preprint.

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Não se aplica.

Editores responsáveis

Rebeca Gontijo - Editora-chefe
Breno Mendes – Editor executivo
Walderez Ramalho – Editor executivo

Histórico de avaliação

Data de submissão: 27/08/2023
Data de modificação: 11/05/2024
Data de aprovação: 16/12/2024

Direitos autorais

Copyright © 2025 Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior



Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

