

**A visão sem olho:**  
*tensões entre imagens e narrativas nos  
escritos de Frank Ankersmit (1983-1995)*



*Autorretrato em esfera espelhada,  
de Maurits Cornelis Escher, de  
1935, litografia, fotografia  
(detalhe).*

***Francisco das C. F. Santiago Júnior***

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em História, bem como no ProfHistória, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coorganizador, entre outros livros, de *Jörn Rüsen: teoria, historiografia, didática*. Ananindeua: Cabana, 2022. [santiago.jr@gmail.com](mailto:santiago.jr@gmail.com)

## A visão sem olho: tensões entre imagens e narrativas nos escritos de Frank Ankersmit (1983-1995)

*Eyeless vision: tensions between figures and narratives in Frank Ankersmit's writings (1983-1995)*

Francisco das C. F. Santiago Júnior

### RESUMO

O texto investiga os tratamentos dados às imagens visuais na obra de Frank Ankersmit entre 1983 e 1995, acompanhando como ele saiu de uma posição de refutar a *picture theory* no discurso histórico, na década de 1980, para um diálogo central com as artes visuais e com uma concepção pictórica da escrita da história. A análise remete aos atos icônicos pelos quais, nos escritos de Ankersmit, imagens cumpriram funções por vezes paradoxais. O artigo aponta que as produções do autor holandês são sintomas de um posicionamento generalizado de repressão das imagens na teoria da história narrativa a partir de Hayden White.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frank Ankersmit; narrativismo e visualidade; virada visual.

### ABSTRACT

The text investigates some of the treatments given to visual images in the work of Frank Ankersmit from the 1983 to 1995, following how the author moved from a position of refuting picture theory in historical discourse, in the 1980s, to a central dialogue with the visual arts and with a pictorial conception of the writing of history. The analysis shows the iconic acts through which, in Ankersmit's writings, images fulfilled functions that were sometimes paradoxical. The article demonstrates that the works of the Dutch author are symptoms of a generalized position of repression of images in the narrativist theory of history since Hayden White.

**KEYWORDS:** Frank Ankersmit; narrativism and visuality; visual turn.



Frequentemente, historiadores e/ou teóricos da história parecem ter rasgado os próprios olhos, na medida em que se interessavam por se posicionar perante as imagens. A emergência das imagens como objetos historiográficos, nos anos 1970, permitiu aos historiadores iniciar a mudança no *status* de sua cidadania na pesquisa histórica.<sup>1</sup> A reflexão teórica desenvolvida por eles, essencialmente em chave metodológica, registrou, sem nomear, uma repressão das imagens no discurso hegemônico logocêntrico da tradição historiográfica.

<sup>1</sup> As chaves de interpretação e diagnóstico da questão foram várias, em sua maioria metodologicamente: história e iconografia (VOVELLE, Michel. *Ideologia e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991), história e imagem (SILVA, Marcos. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. *Revista de História*, v. 125-126, São Paulo, ago.-dez. 1991 a jan.-jul. 1992), história e cultura visual (KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer histórias com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, Uberlândia, jan.-jun. 2006), história e testemunha ocular (BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Editora Unesp, 2009).

fica.<sup>2</sup> Quanto aos teóricos da história o diagnóstico não muda tanto. Sejam filósofos ou historiadores, também reprimiram imagens para (re)construir a epistemologia da história. Em especial, os teóricos da vertente narrativista anglo-americana, usaram de ambíguas tópicas antivisuais pelas quais denunciaram os limites da escrita da história, rejeitando e revisando as metáforas visuais/espaciais para atingir a negação da referencialidade do texto histórico.

Entre eles, Frank Ankersmit foi um dos poucos usuários da tópica visual como ferramenta investigativa da epistemologia da história. Inicialmente seguiu os passos da tropologia de Hayden White, mas, diferentemente daquele que desconfiava substancialmente das metáforas visuais<sup>3</sup>, Ankersmit, no decorrer da carreira como teorista, explorou o lapso escrita e imagem. Pode-se dizer que o teórico tomou das imagens em dois sentidos principais: para a requalificação dos mecanismos de representação da narrativa histórica; segundo, conforme o autor migrou rumo a um horizonte fenomenológico, a imagem tornou-se indicativo da experiência/presença do passado. Esse movimento foi marcado por ansiedades e tensões entre sua abordagem narrativista e a visualidade. Diversamente da maioria dos teóricos da história, ele não fechou seus dois olhos aos problemas visuais.

Este texto inventaria alguns dos tratamentos dados às imagens visuais na obra de Frank Ankersmit, desde a publicação de *Narrative logic (NL)*, em 1983, até meados dos anos 1990, notadamente as coletâneas *History and tropology (HT)* e *New philosophy fo history (NHP)*, respectivamente de 1994 e 1995. Observaremos os padrões e mudanças com os quais os textos de Ankersmit se posicionaram no que se refere às imagens. Acompanharemos como o autor holandês moveu-se de uma repressão flagrante de imagens para uma visualidade insistente.

Os escritos do historiador holandês serão tratados como sintomas de posicionamentos comuns de teóricos da história com imagens visuais. Nossa hipótese é que a maioria dos escritos de teoria da história do século XX, em especial aqueles ligados ao narrativismo, tiveram uma relação ambígua com imagens: usaram imagens para negar a referencialidade do conhecimento histórico ao mesmo tempo que tentaram controlar os elementos visuais do conhecimento histórico.

Como parte do legado da historiografia moderna do século XIX – o acento no documento escrito, a compilação de fontes e a escrita de textos historiográficos –, exceto nas disciplinas axiológicas<sup>4</sup>, até os anos 1970, as imagens foram reprimidas no discurso histórico e na teoria da história. As metáforas visuais dos textos históricos, antes consideradas adereços ou recursos elucidativos, para a maioria dos teóricos da história, foram reclassificadas como

<sup>2</sup> O diálogo da historiografia com o patrimônio e a história pública, por sua vez, dimensionou o longo histórico de historiadores em comissões monumentais, práticas, celebrativas, exposições e museus, evidenciando que as imagens estão desde antes dos anos 1970 presentes na vida da comunidade dos autointitulados historiadores. Cf. MENESES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

<sup>3</sup> Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. *História*, v. 33, n. 2, São Paulo, jul.-dez. 2014.

<sup>4</sup> Disciplinas para quem as imagens eram objeto-fonte-presença: a história da arte e história da arquitetura, por exemplo.

parte da tópica ou dos protocolos discursivos da narrativa. Entre teóricos da história era comum demonstrar que o uso das metáforas visuais ou espaciais revelariam a “ilusão referencial” que os historiadores costumam ter em relação ao seu próprio discurso. Numa palavra, segundo tradições diferentes – de Hayden White a Reinhart Koselleck – no discurso histórico, se sabe e/ou conhece, mas nada se vê. Este texto demonstra como Ankersmit, de maneira *sui generis*, trabalhando na e contra a repressão das imagens, desenvolveu uma posição intermediária que criou sua *ut pictura poiesis*.<sup>5</sup>

O texto realiza uma análise dos escritos de Ankersmit tentando compreender os atos icônicos, instantes nos quais, no discurso teórico, emergiram imagens como alteridades em relação à textualidade constitutiva do discurso histórico. Ele está dividido como segue: inicialmente, debate a relação entre metáforas, atos icônicos e discurso. Em seguida, realiza a análise dos usos principais para imagens, de Ankersmit desde seu primeiro livro *NL* até o texto *NPH*. Ao final, reflete-se sobre a relação entre teoria da história e o visual, na qual esperamos mostrar que aquela ainda espera por imagens...

### Metáfora e imagem na teoria da história do século XX

A base metodológica deste artigo é a diferenciação entre texto e imagem no discurso da teoria da história. Segundo William John Thomas Mitchell<sup>6</sup>, a diferença entre imagem e texto é uma *performance* social na qual ambos são posicionados uma em relação ao outro, articulando a mútua historicidade. As obras dos teóricos da história são tratadas nesta abordagem como *performances* textuais que dão forma às imagens, por meio de recursos retóricos (tropos) e pelos tratamentos e menções diretas a objetos e mídias visuais. Ao recorrer a esses recursos, visamos reconhecer quando um teorista diferencia imagens em relação aos textos. Os textos de teoria da história são *loci* onde ocorre a emergência de imagens como agentes em formas textuais.<sup>7</sup>

Algumas metáforas visuais sobre o passado são temas da teoria da história e da história da historiografia há algumas décadas. A noção de metáfora, em alguma medida, pode ser tomada como um divisor da teoria da história em meados do século XX. A tradição da história dos conceitos e das ideias, por exemplo, tem distinguido o uso de metáforas que permitem que os processos históricos sejam historiograficamente descritos.<sup>8</sup> Como chamou atenção Koselleck, metáforas “estão inevitavelmente envolvidas na viabilização da passagem da experiência histórica para a interpretação científica”. O caso das

<sup>5</sup> As análises sobre a obra de Ankersmit evitam o uso de imagem, como conceito, metáfora ou artefato. Mesmo as abordagens do seu momento fenomenológico não chamam atenção às imagens. Cf. SILVEIRA, Pedro Telles da. *Um lance de retórica: retórica e linguagem na construção do discurso histórico*. Vitória: Milfontes, 2021; TELLES, Marcus Vinícius de Moura. *A relação entre representação e experiência: um estudo crítico da “filosofia existencialista da história”*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2019; ICKE, Peter. *Frank Ankersmit’s lost historical cause: a journey from language to experience*. London: Routledge, 2012; MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. *Pragmática: a função do passado nas teorias da História de Hayden White, Frank Ankersmit e Keith Jenkins*. Tese (Doutorado em História) – UFG, Goiânia, 2017, e MENEZES, Jonathan. *Frank Ankersmit: a metamorfose do historicismo*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, São Paulo, 2018.

<sup>6</sup> Ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

<sup>7</sup> Cf. BELTING, Hans. *Image, medium, body: a new approach to iconology*. *Critical Inquiry*, v. 31, Chicago, 2005.

<sup>8</sup> Cf. KOSELLECK, Reinhart. *História de conceitos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020 [edição kindle], s./p.

metáforas visuais, porém, é peculiar: para Koselleck embora se possa representar o passado em formas visuais nas quais “o passado põe-se à mostra”<sup>9</sup>, o entrelaçamento entre passado, presente e futuro não pode ser visualizado senão na fatura do texto e do conceito.<sup>10</sup> Na história dos conceitos a metáfora visual-espacial foi neutralizada, na medida em que mesmo se reconhecendo que seja premissa antropológica e base da intuição, e que a disciplina histórica “vive por expressões metafóricas”<sup>11</sup>, a atenção esteve concentrada nos mecanismos conceituais e metódicos do discurso histórico, na descrição e na abstração de experiências sociais.<sup>12</sup>

Na tradição narrativista<sup>13</sup> as definições oscilaram entre lógica e topologia, prosperando a conceituação dos tropos como desvios dos sentidos no discurso, protocolos lógicos ou linguísticos pré-configuradores. A metáfora torna-se assim o deslocamento e invenção dos campos semânticos do discurso histórico. As teorias da história narrativistas, contemporaneamente aos protocolos da historiografia como um todo<sup>14</sup>, reservaram um papel menor à análise das imagens visuais na composição do conhecimento histórico. Seu *modus operandi* principal foi debater o discurso histórico, identificar as metáforas visuais/espaciais reduzindo-as a figuras discursivas. *Metahistória* (1973), de Hayden White<sup>15</sup>, nos EUA, pode ser considerado o texto mais pertinente na organização dessas abordagens.<sup>16</sup> Nas obras de Hayden White, as imagens eram um tópico da imaginação histórica, uma vez que os tropos empregados nas obras historiográficas seriam protocolos linguísticos por meio dos quais o leitor evoca à mente, ao ler o texto histórico, a “imagem” pela qual o passado

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Cf. *idem*, *ibidem*. Existe toda uma bibliografia que afirma o contrário e boa parte dela é tangencial à teoria da história *tout court*. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015; MOXEY, Keith. *Visual time: the image in history*. Durham: Duke University, 2013, e MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, Rio de Janeiro, 2016.

<sup>11</sup> KOSELLECK, Reinhart *apud* RAMOS, André da Silva. Reinhart Koselleck e a análise das metáforas: sobre as possibilidades para além do conceitual. *Tempo e Argumento*, v. 11, n. 26, Florianópolis, jan.-abr. 2019, p. 444.

<sup>12</sup> Cf. RAMOS, André da Silva, *op. cit.*

<sup>13</sup> A tradição narrativista é diversa em língua inglesa e francesa, por exemplo. Em língua inglesa parece ter surgido na filosofia analítica da história, como reação às teorias das leis da história em Carl Hempel. A esse insumo uniu-se a reflexão partindo da teoria da literatura por Hayden White.

<sup>14</sup> Até os anos 1970, as fontes visuais eram as menos recorrentes na pesquisa historiográfica *tout court*, assim como os textos eram (ainda são) os principais veículos de circulação do concebido como conhecimento histórico. A teoria da história raramente se ocupava reflexivamente de imagens, sobre as quais pairava desconfiança. Cf. MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, e SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Tempo e Argumento*, v. 11, n. 28, Florianópolis, 2019.

<sup>15</sup> WHITE, Hayden. *Metahistória*. São Paulo: Edusp, 1995.

<sup>16</sup> Em França, pode-se dizer o mesmo de *Como se escreve a história* (1971), de Paul Veyne. Este entendia o discurso histórico como uma tópica. Para Veyne a narrativa historiográfica era constituidora de quadros do passado, montada com um “método pictórico” que permitia ao historiador elaborar formas. Em Veyne reaparecem as analogias escrita & pintura/historiador & pintor, retomando a *ut pictura poesis* do oitocentos – na qual o historiador era um pintor das intensidades do passado –, mas sem a ilusão referencial da cor local. Ver VEYNE, Paul. *Como se escreve a História. Foucault revoluciona a História*. Brasília: Editora UnB, 1982. Também Michel de Certeau usou da analogia do quadro/pintura na operação historiográfica para diferenciar presente e passado na escrita situada num lugar social com base em uma prática. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. Sobre a cor local na historiografia, ver CARDOSO, Eduardo Wright. A história como pintura: da dimensão pictórica à textual na historiografia francesa da primeira metade do século XIX. *História da Historiografia*, v. 12, n. 30, Ouro Preto, maio-ago. 2019.



se forma. Tratando as imagens como faturas linguísticas ocorria, no nível da enunciação teórica, um interdito às imagens como artefatos pelos quais o passado seria pensável na narrativa histórica. White entendia a imagem como um produto linguístico do texto histórico, não por acaso falava em imagem na imaginação histórica, a faculdade textual cuja fábrica eram tropos e enredos. Ocorria em sua obra a repressão dos elementos visuais do texto histórico.<sup>17</sup>

A concepção whiteana da imagem como fatura linguística, ressoava no mesmo espectro da crítica da “visão de aspecto” [*seeing aspect*] presente na filosofia analítica, segundo a qual os textos constituem jogos de linguagem que propõem um ver como [*seeing as*], uma *performance* gramatical.<sup>18</sup> Na tradição narrativista anglo-saxã, por quase duas décadas, prosperou certa concepção de imagem como produto de linguagem. Na coletânea *The new philosophy of history*, publicada em 1995, a introdução de Hans Kellner, por exemplo, mencionava a visão compartilhada [*shared vision*] pelos autores ali apresentados, todos expoentes da virada linguística narrativista<sup>19</sup>: “a história pode ser redescrita como um discurso que é fundamentalmente retórico” e que a representação do passado consiste na criação de “imagens persuasivas as quais podem ser melhor entendidas como objetos, modelos, metáforas ou proposições sobre a realidade”.<sup>20</sup> A reflexão primeira de Frank Ankersmit, organizador da coletânea supracitada, seguiu justamente este *modus operandi* de reduzir imagens à entidades linguísticas, investindo no horizonte da tropologia, mas com elevado instrumental analítico, como veremos adiante.<sup>21</sup>

### Contra a *picture theory* na teoria da história

Frank Ankersmit iniciou sua carreira como estudioso da narrativa histórica com uma reflexão sobre como fatos e processos históricos são constituídos como enunciados e narrativas históricas, tese defendida com a publicação de *Narrative logic*, em 1983, denso livro em grande parte embasado tanto na analítica quanto na tropologia de Hayden White.<sup>22</sup>

NL ataca o realismo narrativo que seria a compreensão de que o texto histórico pode ter uma epistemologia referencial. O livro afirma que não se pode dizer que a narração histórica seja referencial, produza uma imagem ou contenha o passado. O conjunto de entidades linguísticas do texto histórico não têm relação com coisas ou aspectos acontecidos, na medida em que tudo é

<sup>17</sup> Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Historiofotia, tropologia e história, *op. cit.*

<sup>18</sup> Voltaremos a debater o “ver como”.

<sup>19</sup> Entre eles Arthur Danto, Nancy Partner, Linda Orr, Allan Megill, Stephen Bann e Ankersmit.

<sup>20</sup> KELLNER, Hans. Describing redescrptions. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans (orgs.). *The new philosophy of history*. Chicago: University Chicago Press, 1995, p. 2.

<sup>21</sup> Hans Kellner recorda como a teoria e a história da historiografia geradas após *Metahistória* confundiram análise retórica com análise trópica, frequentemente reduzindo os tropos à figura da metáfora ou à oposição metáfora-metonímia. Gerard Genette fizera um diagnóstico parecido, ainda nos anos 1970, a partir dos estudos de literatura. Cf. KELLNER, Hans. *Language and historical representation: getting the story crooked*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989, e GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2017. Ver comentário sobre esse ponto em SILVEIRA, Pedro Telles da, *op. cit.*

<sup>22</sup> Ankersmit fez da obra de Hayden White uma inflexão teórica fundamental, realizando um diálogo entre o formalismo estruturalista de White e a filosofia analítica. Recorde-se que Hayden White jamais tomou como referência própria o conjunto conceitual e metódico analítico. Cf. TOZZI, Verônica. *La historia según la nueva filosofía de la historia: un abordaje sobre White, Danto, Mink y Ankersmit*. Buenos Aires: Ariel, 2009, e MENEZES, Jonathan, *op. cit.*

constituído por regras definidas na narrativa. A ideia era negar a *picture theory*<sup>23</sup> da filosofia especulativa e empirista da história de que o texto histórico é como uma imagem do passado real.

Segundo Ankersmit a semelhança entre metáfora e narração é que ambas oferecem um “ponto de vista” a partir do qual a realidade pode ser “vista”. O recurso a essa metáfora visual não deveria, contudo, enganar o leitor: o livro não trata este “ver” como olhar literal. Em primeiro lugar, escolhe como padrão realizar analogias pictóricas (pintura, desenho e formas gráficas de imagens) para as metáforas da escrita da história, e recusar analogias com mídias ópticas indiciárias ou que tratem da semelhança (fotografia). Tratava-se de entender a escrita da história como convencional:

*Assim, a linguagem histórica [...] é uma espécie de instrumento intermediário, externo tanto ao historiador quanto ao seu público, que faz girar as engrenagens do mecanismo psicológico na mente do ouvinte ou leitor de tal maneira. De modo que esse mecanismo produz uma “imagem” ou uma “evocação” do passado. E, nesse sentido, Louch compara a historiografia a caricaturas. Não preferimos todos a caricatura de algum conhecido de Levine a uma fotografia? Se a fotografia corresponde à representação puramente descritiva do passado e o exagero caricatural à parte “evocativa” da representação histórica do passado, então podemos concluir que este último é o elemento mais essencial na escrita da história. Pois quem deposita absoluta confiança no elemento descritivo de uma caricatura terá uma surpresa desagradável. E também podemos ter certeza de que cada investigação sobre o conhecimento histórico e a natureza da narrativa deve necessariamente ser uma investigação como uma “evocação” do passado.*<sup>24</sup>

A contraposição é entre fotografia e caricatura. A primeira é descritiva, mas não evocativa; a segunda é distorcida (possui um ponto de vista), mas evocativa. A representação histórica do passado ocorreria como o exagero da caricatura, na medida em que é como forma seletiva que a caricatura se parece mais com a história. Registre-se o *ethos* do texto – “por acaso não preferimos a caricatura?” – no gosto do autor pela mídia mais adequada ao seu argumento. Mais adiante, Ankersmit faz uma distinção entre o realismo narrativo e o idealismo narrativo, advogando para si participar do segundo, sendo que denuncia o primeiro como marcado pela “teoria pictórica” da narrativa, segundo a qual existiria a correspondência entre o conteúdo da narrativa e a realidade histórica retratada, do mesmo tipo da verificada entre: “uma correspondência verificável entre as fotografias e as imagens [*photographs and pictures*]– tomadas como um todo, bem como em detalhes – e aquela parte da realidade visível retratada por elas. E acreditar que há correspondência semelhante entre a *narratio* e o passado”.<sup>25</sup>

A narrativa não seria uma “imagem” do passado, e, para Ankersmit, o equívoco seria tomar o texto histórico como retrato fotográfico! O objetivo era desmistificar a ideia da narrativa e evitar analogias inadequadas. Em outro momento, ele explica o equívoco realista usando a esquematização gráfica:

<sup>23</sup> Ver ANKERSMIT, Frank. *Narrative logic: a semantic analysis of the historian’s language*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1983, p. 75.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 17 e 18.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 75.

*A posição do realista narrativo é muito mais difícil de atacar quando ele baseia seu caso no seguinte símile. Tome-se uma máquina e um desenho funcional desta máquina. Para o realista narrativo, a relação entre o passado real e seu relato narrativo é do mesmo tipo que a relação entre a máquina e seu desenho operacional. Podemos deduzir os movimentos reais da máquina a partir do desenho de trabalho; da mesma forma, podemos, de acordo com o realista narrativo, deduzir a verdadeira maquinaria do passado a partir do que a narratio relata. Essencial para este símile é isso. A ideia de que a narratio é análoga ao desenho de trabalho sugere que deve haver certas, o que poderíamos chamar de “regras de tradução”, que devemos obedecer ao “traduzir” ou “projetar” o passado real no nível linguístico da narrativo.<sup>26</sup>*

Ankersmit deixa claro que o desenho-esquema da máquina seria o modelo da escrita da história para a tradição empiricista, que acredita na escrita como descrição-explicação da realidade em si mesma. Neste argumento, para o autor, a imagem-esquema gráfica seria a analogia falsa, uma vez que é pressuposto que a narração não gera uma imagem sobre o passado. O realismo narrativo possui, assim, uma série de ambiguidades nascidas do equívoco de considerar a narrativa (o modelo) e a realidade como correspondentes um ao outro:

*De acordo com qualquer interpretação corrente das palavras “projeção” ou “imagem”, a narratio não pode ser chamada de “projeção” ou “imagem” da realidade histórica. [...] O passado não é de forma alguma como uma máquina: não possui nenhum mecanismo oculto cujo funcionamento o historiador deva rastrear. O passado também não é como uma paisagem [landscape] que deve ser projetada no nível linguístico com a ajuda de regras de projeção ou tradução. Pois a “paisagem histórica” não é dada ao historiador; ele tem que construí-lo. A narratio não é a projeção de uma paisagem histórica ou de algum maquinário histórico, o passado só se constitui na narratio. A estrutura da narratio é uma estrutura emprestada ou pressionada sobre o passado e não o reflexo de uma estrutura aparentada objetivamente presente no próprio passado.<sup>27</sup>*

Deve ficar claro que Ankersmit apontava que para o passado, caótico e arbitrário em si, todo entendimento é elaborado via narrativa. Esta não se projeta ou constitui uma imitação do passado. A realidade do passado não é refletida pelo texto histórico, nem o historiador vê uma paisagem: o passado é prefigurado segundo a lógica da narrativa. O historiador, nesse sentido, seria como um estilista (*dress-designer*) e encenador do desfile de passado:

*A tarefa do historiador assemelha-se, se me permitem uma comparação um tanto corriqueira, à de um estilista que quer mostrar suas criações [dress-designer who wants to show his creations]. O estilista usa manequins [dummies] ou preferencialmente modelos (models) para mostrar suas qualidades, ou seja, coisas ou mulheres [things or women] que não fazem parte das roupas e se vestem. Não basta deixar os vestidos espalhados em uma pilha desordenada. Da mesma forma, o historiador utiliza conceitos como “movimento intelectual”, “renascimento”, “grupo social” ou “revolução industrial” para “vestir” o passado. O passado é mostrado por meio de entidades*

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 74.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 81.



que não fazem parte do próprio passado e que nem sequer se referem a fenômenos históricos reais ou aspectos de tais fenômenos. Isso é o que eu gostaria de chamar de idealismo narrativo.<sup>28</sup>

O idealismo narrativo é a assunção pela qual Ankersmit concebe sua própria narratologia: um desfile de roupas/criações de passado no qual o historiador mostra o que criou e não o que encontrou. Não há espelho ou reflexo, mas criação de modelos, simulacros de corpos que são vestidos por conceitos históricos que não fazem parte do próprio passado.<sup>29</sup> Contraditoriamente, nesse pequeno trecho, se o realismo narrativo possui uma teoria pictórica por semelhança, o idealismo narrativo de Ankersmit pode ser imaginado como uma recalçada teoria pictórica como produção na medida em que há ali um *design*.

Isso leva Ankersmit a desmentir as metáforas da visão do passado – segundo a qual o historiador veria o passado – que estiveram na base da típica visual romântica do século XIX e sua “cor local”<sup>30</sup>, bem como nas metáforas historicistas do olhar do historiador como uma vista da “paisagem histórica”, do alto da colina e do ponto de vista divino: “Não ‘vemos’ o passado como ele é, como vemos uma árvore, uma máquina ou uma paisagem como ela é; vemos o passado apenas através de um disfarce de estruturas narrativas (enquanto por trás desse disfarce não há nada que tenha uma estrutura narrativa). Aqui reside a diferença entre ‘ver como...’ nas ciências e ‘ver como...’ [*seeing as*] na historiografia”.<sup>31</sup>

O ver como [*seeing as*] do historiador só é possível ao final da leitura de um texto histórico. O olhar não preexiste ao escrito que cria os objetos do passado, os quais, só serão “visualizáveis” na evocação do texto histórico. Veronica Tozzi recorda que, para Ankersmit e Hayden White<sup>32</sup>, o texto histórico apenas evoca o ver e que o historiador só vê o passado como uma “visão metafórica”.<sup>33</sup> Perceba-se que o discurso teórico de Ankersmit, em *NL*, depurava

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 83. Atente-se ao uso de metáforas femininas por meio da qual o historiador estilista de Ankersmit dispõe e move o passado. Segundo William John Thomas Mitchell, frequentemente, o vocabulário utilizado para imagens lança mão da feminização para subalternizar imagens. Cf. MITCHELL, William John Thomas. *What do pictures want?* Chicago: University Chicago Press, 2006.

<sup>29</sup> Quase contemporânea de *NL*, então desconhecido de Ankersmit, a ideia de vestir o (ou vestir-se do) passado fora explorada no estudo de antiquários e museus publicado por Stephen Bann do outro lado do canal da Mancha, o qual, mais poético que Ankersmit – como seria de esperar de um historiador da arte e da literatura – usava a metáfora de “vestir” a musa Clío”. Cf. BANN, Stephen. *The clothing of Clío: a study of representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1984.

<sup>30</sup> Cf. CARDOSO, Eduardo Wright, *op. cit.*

<sup>31</sup> ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 82 e 83.

<sup>32</sup> Ver WHITE, Hayden. Ideology and counterideology in Northrop Frye's Anatomy of Criticism. In: *The fiction of narrative: essays on history literature, and theory (1957-2007)*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.

<sup>33</sup> O ver como é um jogo de linguagem, uma visão metafórica para Ankersmit ou Tozzi. A expressão foi popularizada por Wittgenstein nas *Investigações filosóficas*, na qual explicita a diferença do uso do verbo ver na percepção (na qual se apresenta apenas o objeto) e na representação (na qual ocorre a identidade do objeto independente de sua percepção) – o *seeing as*. A “visão de aspecto” ocorre quando vemos objetos apenas por meio de comparações entre aspectos. A historiografia, como discurso sobre objetos ausentes (no passado), postula a referência de um objeto como, por exemplo, uma paisagem pictórica, ou um ponto de vista, tal como ocorre em pinturas, por meio de seleção de aspectos pertinentes. Neste último caso, temos a visão de aspecto, o ver como [*sehen als*, em alemão, *seeing as*, em inglês]. Sobre Wittgenstein, ver MORENO, Arley. *Wittgenstein: através das imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. Sobre Ankersmit, ver TOZZI, Verônica, *op. cit.*

o texto histórico de seu elemento visual. Ele recorria constantemente a analogias visuais para apontar o que o texto de história não é – um olhar –, o que ele não faz – mostrar cenas do passado –, e o que o historiador não é capaz – ver o passado. Ankersmit aplica os termos imagens [*images*] e figuras [*pictures*] para desmitificar o realismo narrativo, o historiador e o passado como imagens próprias, senão como produções pelas regras na *narratio*. Importante ressaltar que ele expressamente nega no texto histórico que este apresente o constructo mental imagem (designado em língua inglesa pelo termo *image*) como as imagens artefatuais/ figuras (designadas por *picture*).

Em um gesto para definir essas “figuras” historiográficas, que outra coisa não seriam senão os fatos, conceitos, sujeitos e processos elaborados na escrita da história, Ankersmit realiza uma ação iconofóbica por excelência, negando-lhe que sejam imagens (inclusive ‘imagens mentais’) chamando-as de “substâncias narrativas”:

*Meu ponto é, no entanto, que tais conceitos não se referem a coisas ou aspectos do passado, mas exclusivamente a interpretações narrativas do passado. O termo “substância narrativa” [narrative subject] é muito menos sugestivo de uma referência à realidade histórica e, portanto, é preferível. Isso nos leva a uma consideração mais fundamental. Nunca se deve esquecer que essas “imagens” [images] ou “quadros” [pictures] – substâncias narrativas, como as chamaremos – são coisas, não conceitos. Substâncias narrativas são conjuntos de declarações e compartilham com coisas como cachorros ou mesas a propriedade de poder ser faladas em declarações sem nunca serem partes dessas próprias declarações.<sup>34</sup>*

O gesto de negar conceitualmente a imagem como figura é ação ansiosa por excelência, na medida em que, sintomaticamente, não se deve sequer reconhecer que um texto as produza! Curiosamente, embora as substâncias narrativas passem a designar o que antes era chamado, equivocadamente, como imagens, o texto continua aplicando metáforas visuais da historiografia para explicar o idealismo narrativo do autor: o historiador, depois de estilista, vira arquiteto:

*Poderíamos comparar o historiador narrativista a um arquiteto. O arquiteto tem sempre de ter em conta duas coisas. Em primeiro lugar, ele deve ter certeza de que tudo o que ele vai construir não vai desabar sobre a cabeça dos que vivem nele. Isso requer do arquiteto um certo conhecimento geral sobre como os materiais de construção, como pedras, madeira, construções de concreto e similares, devem ser combinados. Estamos colocando o arquiteto no mesmo nível do linguista que defende uma abordagem linear da linguagem. [...] Além disso, ele provavelmente deseja construir um edifício que seja esteticamente agradável aos olhos. [...] Ou podemos pensar em uma pintura [painting]. O que vemos não é um número enorme de pontos coloridos inter-relacionados (embora, talvez, parte do ato de pintar possa ser descrito dessa forma). O que vemos é a pintura como um todo, na qual parte da realidade (imaginada) foi retratada. [...] Na verdade, o conhecimento geral que um arquiteto possui é igualmente útil para ele, quer ele construa pontes, casas, hotéis ou escritórios do governo; da mesma forma, o conhecimento geral obtido em uma investigação linguística linear é – reconhecidamente útil na escrita de narrativos, mas também na construção de programas de festas, li-*

<sup>34</sup> ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 93.



*vros médicos, peças teatrais, guias de viagem e assim por diante. O que é tão peculiar às narratios – ou seja, sua capacidade de transmitir uma “figura” [picture] ou “imagem” [image] do passado – está fora do escopo da abordagem linguística porque ela nunca analisa narratios inteiros em sua especificidade única.*<sup>35</sup>

A metáfora do arquiteto-arquitetura é material-visual: ela envolve a mobilização de materiais e uma forma espacial na qual os corpos se movam. O argumento migra para a composição de uma imagem-total, a pintura, que só tem sentido na medida em que sua substância (a cor) se confunde com as figuras (os conceitos e fatos históricos). Continuando o estranhamento, páginas depois, a *narratio* virará um mapa: “A *narratio* pode ser melhor comparada a um mapa [map] (embora até mesmo essa metáfora seja um tanto arriscada): todas as características de uma visão específica do passado [specific view of the past] estão ao mesmo tempo diante de nós, assim como um mapa ou uma visão panorâmica de uma paisagem [view of a landscape] apresenta uma visão geral de todas as características geográficas de uma determinada parte da superfície terrestre”.<sup>36</sup>

Após expulsar as imagens e figuras em prol das substâncias narrativas, Ankersmit retornou às metáforas visuais para “clarificar” como, embora não sejam imagens, é falando da linguagem histórica como se fosse ou produzisse imagens, que entendemos o seu discurso. Em suma, *NL* criava novas imagens para substituir figuras destruídas.<sup>37</sup>

### **A visão sem olho ou o ponto de vista sem ponto de vista**

Perceba-se que, a despeito dos esforços de purificação da linguagem teórica, algumas metáforas persistiam, inclusive para que fossem negadas em *NL*. É o caso do ponto de vista.<sup>38</sup> O livro afirmava que a metáfora e a narrativa eram instrumentos para constituir pontos de vista.<sup>39</sup> Apesar de ser contra a *picture theory*, Ankersmit retoma o ponto de vista por meio de uma analogia sugestiva:

*O “ponto de vista” de uma narratio é comparável a um miradouro [belvedere]: o alcance do “ponto de vista” a que acedemos depois de ter subido todos os degraus que conduzem ao topo é muito mais amplo do que apenas a escadaria do miradouro: de cima avistamos toda uma paisagem [landscape]. As declarações de uma narratio podem ser vistas como instrumentos para atingirmos um “ponto de vista” como os degraus da escada de um mirante, mas o que vemos em última análise compreende muito mais realidade do que as próprias declarações expressam. Quaisquer que sejam as fraquezas*

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 187.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 188.

<sup>37</sup> A sutileza do argumento está na diferença dos termos: *image* é a imagem mental, evocada discursivamente, enquanto *figure* é a imagem material, ela em si, impossível de existir no texto histórico. Sobre isso, ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, *op. cit.*

<sup>38</sup> O ponto de vista em história foi teoricamente explicitado por Martin Chladenius, em 1752. Seu impacto na historiografia e na filosofia da história posteriores foi imenso e faz parte da tópica historiográfica ocidental, bem como da teoria da história. Ver CHLADENIUS, Martin. *Princípios gerais da ciência histórica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. Ver comentários sobre as contribuições de Chladenius em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2006.

<sup>39</sup> Ankersmit nunca irá contrariar essa perspectiva em toda a sua obra.

*do conhecimento histórico – e em muitos aspectos o equipamento cognitivo do historiador é muito menos impressionante do que o que seu colega das ciências exatas tem à sua disposição – encontramos aqui um dos mais formidáveis recursos do inventário metodológico do historiador.*<sup>40</sup>

Mesmo sendo crítico da ideia de visão do passado, Ankersmit posiciona o historiador no alto do miradouro, em um ponto de vista panóptico, pelo qual divisa a paisagem do passado: a metáfora sugere que a imagem contém a totalidade de seus instrumentos, os quais, separadamente, não a produzem. Se antes o ponto de vista designava uma forma de individuar um estado de coisas, curiosamente, ao depurar a teoria pictórica, o seu uso da expressão funciona como a vista do alto e remete a todas as figuras da “vista da colina” historicistas.

Parece até que, expulsa pela porta, a paisagem pulava adentro por uma recalçada janela textualista. Em realidade, as figuras da paisagem estão presentes na obra de Ankersmit desde o princípio, no mínimo, como metáfora a ser negada ou como figura de estilo. No começo do capítulo V de *NL*, surge um olho que viaja por uma paisagem evocada:

*Embora o capítulo anterior tenha sido uma jornada relativamente descontraída por uma planície filosófica, agora vemos as primeiras cordilheiras da lógica narrativa vagamente recortadas contra o céu. Neste capítulo e no próximo, nossa jornada será longa e árdua, mas no final teremos deixado para trás algumas das passagens montanhosas mais importantes da lógica narrativa. Podemos esperar evitar as brumas de conceitos inaplicáveis, bem como as ravinas do realismo narrativo.*<sup>41</sup>

Desta vez a menção a uma paisagem (pictórica?) não é a da vista panóptica. A escrita afirma o movimento sinestésico do corpo-mente do teórico, cuja jornada divisa uma linha do céu (*skyline*), ou linha topográfica, do mesmo tipo das pinturas holandesas dos séculos XVI-XVII, ou dos quadros de montanhas românticos alemães.<sup>42</sup> O objetivo é evitar os conceitos que não permitem “ver” o campo de trabalho do texto histórico. Aqui, a paisagem de retórica compõe o *topos* filosófico da escrita como jornada.

*NL* inaugura-se pela designação da imagem como lacuna icônica, com a tentativa de purificação do vocabulário do uso dos termos *images* e *pictures*, substituídos por *narrative subject*, o que ocorre pela exclusão de artefatos e da percepção visuais como partes do conhecimento histórico. Por outro lado, o livro também demonstrava o interesse do autor pelas analogias da escrita com a representação visual.

A partir de *History and tropology*, lançado em 1994 – em realidade uma coletânea de textos publicados entre 1986 e 1989 – as metáforas de visualização do passado via pintura farão parte da descrição do funcionamento da escrita da história. Ankersmit realizaria outro uso de imagens visuais em uma tópica visual do texto histórico. Ainda no horizonte da virada linguística, de-

<sup>40</sup> ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 204.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 90.

<sup>42</sup> Há ecos de Huizinga no início de *Outono da Idade Média*, que mais tarde Ankersmit torna o mote argumentativo em *Sublime historical experience*. Cf. ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

sejava superar os nós que a filosofia da linguagem lançara na teoria da história. Na introdução do livro assumia que havia uma diferença irreduzível “entre a declaração, por um lado, e o discurso histórico e a pintura por outro”.<sup>43</sup>

Essa modificação radical alterou o próprio sentido do interesse por metáforas visuais e/ou espaciais da parte do autor, que ocupariam outra posição na meditação sobre o discurso histórico, bem como se ampliaram os interlocutores sobre teoria das imagens com as quais dialogava. Se *NL* apresentava um único autor que “tratava” de imagens (arte), Arthur Danto, *HT* realizava diálogos e citações, além de Danto, de Stephen Bann, Meyer Schapiro, Ernest Gombrich, Jean Baudrillard e Nelson Goldman, para mencionar apenas estes.

Toma centralidade também um termo quase ausente na obra anterior, opacidade:

*A metáfora e a narrativa histórica têm a densidade e opacidade que comumente associamos a coisas e objetos; e alguma forma são coisas. A força combinada dos argumentos de White e Danto demonstram assim a opacidade referencial tanto da narração histórica como da metáfora e, por tabela, o defeito essencial da crença na transparência da linguagem, característica de toda a filosofia epistemológica. A tarefa do historiador não é oferecer uma reflexão ou modelo do passado com certas regras de tradução.*<sup>44</sup>

O diálogo denso com Danto ocorria por meio das obras que marcaram época: *Analytical philosophy of history*, de 1969; e *A transfiguração do lugar comum*, de 1981. A segunda, em especial, popularizou, no meio anglo-saxão, o problema da opacidade da arte. Contudo, já circulava na filosofia analítica em língua inglesa uma discussão sobre referencialidade transparente; sendo que desde a obra de Quine se pautava a “referência opaca”, bem como a partir da tradução de filósofos franceses como Roland Barthes e Michel Foucault.<sup>45</sup> Esse termo e seu duplo, a transparência, remetem a uma metáfora do tratamento de objetos materiais cujas superfícies são translúcidas ou impermeáveis à luz. Hoje naturalizamos o uso dos dois termos no discurso filosófico, técnico ou na teoria da história, mas em realidade sua aparição conceitual-metafórica é sintoma de certo posicionamento ansioso frente às imagens nos discursos teóricos do século XX.<sup>46</sup> Ora, se o discurso histórico é uma coisa, para Ankersmit ele é do tipo de ente que não reflete ou permite a “luz” atravessar. O discurso histórico é como um objeto material-visual disposto no espaço, e, assim como o olho humano não consegue ver o que há dentro, ou atrás, de qualquer coisa opaca, também o passado não pode ser visto. O discurso não espelha, reflete: ele é opaco como as coisas.

A metáfora da opacidade da linguagem tem papel em vários textos de *HT*. Ankersmit menciona que a “linguagem histórica tem a mesma opacidade que associamos com as coisas na realidade”<sup>47</sup>, assim como o “discurso literário

<sup>43</sup> *Idem*, *History and tropology: the rise and fall of the metaphor*. Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 5.

<sup>44</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 65 e 66.

<sup>45</sup> Sobre opacidade referencial, ver QUINE, William Van Orman. *From a logical point of view*. San Francisco: Harper Torchbooks, 1953. Sobre “a transfiguração do lugar-comum” no debate internacional até anos recentes, ver 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.

<sup>46</sup> Cf. MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, op. cit.

<sup>47</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 169.

tem certa opacidade, uma capacidade de atrair atenção a si próprio, ao invés de chamar atenção à realidade fictícia ou história atrás do texto”<sup>48</sup>, chamando atenção 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”<sup>49</sup>.

Contudo, a opacidade do discurso é um elemento apenas. Uma das estratégias principais de *HT* é a analogia com a pintura. Por um lado, o termo *image* ocupa a mesma posição, na maioria dos ensaios do livro, que ocupava na obra de Hayden White<sup>50</sup>: é algo evocado à mente por meio do protocolo de linguagem. Mas o objetivo de Ankersmit foi deslocar sua teoria da narrativa para uma teoria da representação histórica e para isso ele teve de criar uma linha nova de atos icônicos.

Ao abordar a natureza representacional do texto histórico, a analogia com a pintura passaria a ocupar o núcleo da reflexão, uma vez que o “o historiador poderia se comportar de maneira significativa como o pintor que representa uma paisagem, uma pessoa, etc.”<sup>51</sup> Ao indagar-se sobre o funcionamento da representação histórica, Ankersmit convoca, por exemplo, os desenhos de Escher:

*Vejam os desenhos de Escher. Com certeza esses desenhos são representações – o são acerca de algo (por exemplo, de uma inconsistência lógica) –, mas o tema que tratam nunca poderia acontecer em uma realidade (histórica). O curioso problema desses desenhos é o que entendemos quando pensamos que os entendemos: entendemos o desenho ou entendemos por que não entendemos o desenho? Podemos entender ou somente reconhecer uma inconsistência lógica?*<sup>52</sup>

Escher surgia quando Ankersmit discutia com Nelson Goodman sobre a natureza da representação visual. Uma vez que o posicionamento epistemológico frente à representação histórica e à representação pictórica é o mesmo, Ankersmit deslocava o problema da análise do texto histórico da epistemologia à estética, e exatamente por isso, convocava teóricos da arte para sua abordagem. Retomando Arthur Danto e as ideias de Ernest Gombrich, afirmava que a representação pictórica é uma substituição do representado, não uma imitação, e, por isso, a representação não seria confundível com o representado uma vez que era intercambiável com este:

*[Danto] opina que existe uma simetria entre uma representação e a realidade que representa. Quer dizer, contamos com a verdade trivial de que uma representação é não somente uma representação da realidade, mas também o inverso: “algo é ‘real’ quando satisfaz uma representação de si mesmo, igual a algo que é ‘possuidor’ [de um nome] quando se menciona por seu nome”. Uma representação não somente é um símbolo da realidade, mas a realidade é também um símbolo da representação, como demonstra a arrogância ontológica de muitos pintores modernistas.*<sup>53</sup>

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*, p. 171.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 129.

<sup>50</sup> Ver WHITE, Hayden. *Metahistória*, op. cit., e *idem*, *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>51</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 102.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 103.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 113.

Ankersmit realça a consequência lógica desse raciocínio: a representação artística se liga, por lógica, com o ato de distanciar a realidade na mesma medida em que, por ela, se vale para se inscrever na brecha entre realidade e linguagem. Com isso, postula modelos alternativos às ciências, modelos referenciais, com conceitos e imagens pelas quais o representado toma forma. Transposto o problema para a representação histórica, ele argumenta que as substâncias narrativas, ou seja, o conjunto de declarações que juntas apresentam a representação do passado que se propõe na narração histórica, são uma forma lógica da representação histórica na medida em que adiam o real a partir de conceitos e modelos pelos quais o passado é apresentado. A narrativa histórica funciona análoga a uma representação artística/pictórica ao substituir o representado (o passado) ao se apresentar como modelo.

O holandês se deslocou da poética da linguagem em White, para quem tropos e enredamentos criariam os fatos históricos classificando-os como texto verbal. Em *HT*, a ideia é evidenciar que o texto histórico é como um texto pictórico, inventando o real como estética, na medida em que fatos são substâncias narrativas, tal como figuras são substâncias pictóricas. A convenção pictórica torna-se a base pela qual se deve entender a convenção no texto histórico. A lacuna icônica inaugurada em *NL*, se torna, em *HT*, um preenchimento icônico: o texto histórico atua como uma imagem. Por isso, para a história, argumenta, precisaríamos de uma estética e não de uma epistemologia.

Contraditoriamente, isso não ocorre sem paradoxos. Segundo Jonathan Menezes<sup>54</sup>, Marcelo Rangel e Valdeci Araújo<sup>55</sup>, de fato o neohistoricismo é uma das características da teoria da história narrativista, na medida em que o desejo de diferenciação em relação ao passado é o que organiza as teorias narrativistas pós-modernas, para quem o passado é produto do presente em um texto histórico não referenciado.

Novamente, e apesar do diálogo com a teoria da arte, Ankersmit tenta depurar as metáforas especulares herdadas da historiografia e da teoria da história anteriores e deseja destruir o que chama de “metáfora-mestra epistemológica”, ou seja, a ideia de que se pode criar a imagem do passado: elege as metáforas ópticas ou espaciais, das quais os exemplos maiores seriam representantes da ideia da história como espelho do passado e da “linguagem ou a mente como espelho da realidade”.<sup>56</sup>

Na historiografia, essa variação metafórica ocorreria na forma dos “óculos do historiador” que possuem sua “visão do passado”, da “profundidade histórica” ou da “perspectiva” do historiador e do “ponto de vista”<sup>57</sup>. No texto “Historism and post-modernism”, que encerra o livro aqui comentado, Ankersmit aborda a metáfora de Louis O. Mink, via trecho de sua obra capital *Historical understanding*:

*Mas a compreensão configurativa, ao final se conecta com a promessa do princípio, assim como princípio com a promessa do final, e a necessidade de referência retrospectiva*

<sup>54</sup> Ver MENEZES, Jonathan, *op. cit.*

<sup>55</sup> Ver RANGEL, Marcelo e ARAÚJO, Valdeci. Apresentação – Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. *História da Historiografia*, v. 8, n. 17, Ouro Preto, 2015.

<sup>56</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>57</sup> *Idem.*



*apaga, por assim dizer, a contingência dali em diante. Compreender a sucessão temporal significa pensar nela em ambas as direções uma por vez, e, deste modo, o tempo não é o rio que nos leva, mas o rio de uma óptica aérea [aerial view], corrente acima e corrente abaixo em um só reconhecimento.*<sup>58</sup>

Ankersmit acredita que a metáfora espacial sugere uma desconstrução do tempo por meio do espaço, no sentido de que a sucessão se anula no ponto de vista localizado fora do rio do tempo.<sup>59</sup> A compreensão configurativa de Mink é um rebento das metáforas historicistas, pelas quais a vista do alto é um ponto de vista superior a partir do qual o passado é visto como unidade, e, para Ankersmit, é uma atualização da metáfora do olhar divino que já estava presente em Leopold Von Ranke, para quem toda época seria contígua a Deus. Este conseguia percebê-las em sua totalidade, e, o historiador simularia Seu olhar ao mostrar o passado. Segundo Ankersmit, Ranke “localiza Deus em um lugar transhistórico formalmente idêntico ao ponto de vista do fluxo do tempo, onde Mink localizou o historiador e seu objetivo de contemplar uma parte do passado”.<sup>60</sup>

Ora, uma vez que para o narrativismo, “a experiência do passado é a experiência de uma diferença entre o passado e o presente, da qual este *eo ipso* não pode separar-se”<sup>61</sup> a maneira de corrigir a herança historicista de Mink seria colocar o sujeito na extensão do fluxo do rio do tempo, o que significa a anulação da vista sobre o rio e da própria metáfora: “Como será claro ao visualizar a metáfora de Mink, a desapareição do ponto de vista metafórico em cima de uma colina sobre o rio do tempo (que agora se transmuta no ponto de vista que alcança o rio do tempo) também significará que desapareceu a possibilidade de contemplar o fluxo do tempo e por ele a história se converte em algo em essência impossível de narrar”.<sup>62</sup>

A solução é o historiador realizar “um movimento perpendicular ao fluxo do rio do tempo de Mink no qual a historicização da compreensão configurativa de Mink não tenha origem ou final”.<sup>63</sup> Neste movimento, “os pontos de vista absorvem pontos de vista, e posto que o movimento não tem final, tampouco pode haver um ponto de vista ‘mestre’ ou final desde o qual posamos desenrolar e reconstituir os anteriores e mais elementares”.<sup>64</sup> A única conclusão possível seria, portanto, que

*A historicização dos pontos de vista (históricos) não somente os fazem difíceis de identificar (o que seria a dúvida relativista), mas sim nos colocam na paradoxal posição de que devemos adotar um ponto de vista de não ter um ponto de vista. Metaforizar a me-*

<sup>58</sup> MINK, Louis O. *apud* ANKERSMIT, Frank, *idem, ibidem*, p. 217.

<sup>59</sup> Diferentemente de Ankersmit, consideramos que Mink não anula o tempo por meio do espaço, mas pensa o tempo como movimento contíguo/acima ao rio. Afinal, ao contrário da leitura de Ankersmit, o texto de Mink afirma que “o tempo não é o rio, mas a visão movente situada de seu movimento”. Sobre a resposta de Mink a McTaggart, ver MINK, Louis. Time, McTaggart and Pickwickian Language. *The Philosophical Quarterly*, v. 10, n. 40, Oxford, jul. 1960.

<sup>60</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology, op. cit.*, p. 218.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 219.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p. 221.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 222.

<sup>64</sup> *Idem*.



*táfora – como sucede na Wirkungsgeschichte<sup>65</sup> – significa a eliminação da metáfora e, por fim, do aparato epistemológico inteiro que origina a metáfora. Gera um oxímoro do ‘ponto de vista da ausência de ponto de vista’ [the oxymoron of ‘the point of view of the absence of points of view’].<sup>66</sup>*

Há qualquer coisa de bruto em corrigir uma metáfora alheia, quando Ankersmit inicia dizendo que não deveríamos olhar o rio do tempo (de Mink) por cima, como este teria sugerido, mas deveríamos entrar no rio do tempo (de Ankersmit). Metáforas são mais ou menos iluminadoras e a reação a elas deveria ser o desvio, ou seja, realizar um novo tropo pelo qual o tropo anterior seria reposicionado. Quando Ankersmit finalmente faz isso, ele lança o oxímoro do ponto de vista sem ponto de vista, constituindo outra imagem iconofóbica de uma visão sem olho ou uma imagem sem visualidade.<sup>67</sup>

Ressalte-se ainda que o ponto de vista sem ponto de vista é figura que vem de um diálogo com as discussões pós-estruturalistas do “significante vazio”. Talvez, com Roland Barthes, devêssemos dizer que a indagação sobre o vazio é uma forma utópica da linguagem de perceber o funcionamento da leitura empreendida.<sup>68</sup> O significante vazio é o tipo de impressão que temos quando se escuta uma língua estrangeira sem entendê-la: esses sons são de uma virtualidade que, indecível, mostra o funcionamento dos sistemas de significação.

O significante vazio é o ponto-zero e partir do qual se postula uma teoria da linguagem que tenta enunciar o que lhe escapa – como olhar sem ver ou a visão sem olho – e permite compreender seu funcionamento. Nesse sentido, o ponto de vista sem ponto de vista é uma metáfora utópica, uma alternativa neo-historicista ao olhar absoluto postulado pelas ciências e pela história, uma clara tentativa de reagir ao que, mais tarde, o teórico decolonial Santiago Castro-Gómez chamou da *hybris* do ponto zero das disciplinas ocidentais, ou seja, a soberba ética/epistemológica de produzir um olhar total secular que simula a visão de Deus.<sup>69</sup> No caso de Ankersmit, contudo, mesmo contando o aspecto engenhoso pela metaforização da metáfora, o paroxismo consiste – ainda – em (tentar) reprimir o visual.

Ora, o tropo é uma forma discursiva defensiva<sup>70</sup>, e Ankersmit está se defendendo da metáfora visual de Louis O. Mink. De fato, na compreensão

<sup>65</sup> *Wirkungsgeschichte* é o termo pelo qual Gadamer designa um pensamento histórico que é capaz de pensar a sua própria historicidade, afastando-se de uma ideia de passado em si, mas considerando o objeto histórico da história como a unidade entre sujeito e objeto. Ankersmit reclama o termo para designar a impossibilidade de um ponto de vista fora do tempo e da própria historicidade, na medida em que, como chama atenção Gadamer, o objeto histórico refrataria o ponto de vista do sujeito infinitamente e vice-versa. Ver GADAMER, Hans-George. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4. ed. Salamanca: Sigueme, 1991.

<sup>66</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 223.

<sup>67</sup> No limite, como Barthes afirmou, uma encenação em abismo, que pode ser um espelho em frente a um espelho: e assim devolve-se a visualidade à questão.

<sup>68</sup> Cf. MOTTA, Leda Tenório da. Roland Barthes em “A câmara clara”, o semiólogo infiel. *Matrizes*, v. 6, n. 1, São Paulo, jul.-dez. 2012.

<sup>69</sup> A reflexão de Castro-Gómez está na base dos estudos decoloniais, mas a rigor o debate estava sendo desenvolvido, em outros termos, por Beatriz Sarlo e Horácio González, na América Latina. Ver CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago e GROSFOGUEL, RAMÓN (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

<sup>70</sup> Cf. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*, op. cit.

configurativa de Mink, o “ato complexo de mente apreende diretamente seu quadro de objetos [*tableau of objects*] em sua particularidade concreta, bem como em sua multiplicidade de relações”.<sup>71</sup> O modelo configurativo de Mink, portanto, não temia metáforas visuais porque as entende como modelos do processo cognitivo.

Ankersmit corrige a metáfora de Mink, assim como antes corrigira o conceito de coligamento de William H. Walsh, também dos primeiros narratologistas na filosofia analítica. Segundo Walsh, o historiador coligaria eventos entre si apontando suas relações, tornando-os inteligíveis. Ankersmit retém a ideia da intelegibilidade e coligamento, mas esclarece que a substância narrativa só é perceptível na integralidade do texto histórico autorreferencial.<sup>72</sup> Marca-se a distância de Ankersmit em relação a Walsh: para este, o historiador tem por fim “construir um quadro inteligível do passado humano como um todo concreto, de modo que ele nos pareça vivo”.<sup>73</sup> O uso da metáfora pictórica (quadro), é um dos objetos de expurgo da parte de Ankersmit em *NL*. Na primeira elaboração do conceito de substância narrativa o holandês, portanto, retirava o elemento visual para constituir seu próprio conceito como não-imagem. Ele faz o mesmo com a *aerial view* de Mink, para, em seguida, montar a sua metáfora. Claro está que se trata de um posicionamento contra a metaforização visual na filosofia analítica e um acerto de contas com alguns precursores narrativistas.

Curiosamente, isso ocorre em textos de *HT*, que apelam ao visual para fazer ver o texto histórico, agora chamado de representação histórica. A visão sem olho ocorre ambigualmente junto a comparação com a arte, a principal aliada na desconstrução da representação histórica. Curiosamente, imagens têm função dúbia e os atos icônicos de Ankersmit se espelham contraditórios. Esse acidente advém do fato de que, como a maioria dos teóricos da história, Ankersmit não resolve a demanda fundamental: imagens perturbam os campos discursivos ao seu redor e depurá-las para conseguir novas imagens apenas muda a posição da perturbação.

### A virada visual em Ankersmit: o texto histórico é quadro

Em 1995, Hans Kellner e Frank Ankersmit reuniram um time de teóricos em uma coletânea que, entre os aspectos pertinentes, incluiu contribuições voltadas ao debate com imagens, da parte de Stephen Bann e do próprio Ankersmit. Em especial, o texto de Ankersmit, “Statements, texts and pictures”<sup>74</sup>, propunha uma nova teoria pictórica, a qual havia sido ensaiada nas analogias da representação histórica com as artes em *HT*.

Os capítulos de *HT* foram escritos até 1989 e republicados em 1994. O ensaio de *NPH* condensa o desenvolvimento das propostas de Ankersmit e consolidaram uma virada visual: antes, interessado em depurar a narrativa

<sup>71</sup> MINK, Louis O. History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*, v. 1, n. 3, Baltimore, Spring 1970, p. 557.

<sup>72</sup> Cf. MENEZES, Jonathan, *op. cit.*, e ICKE, Peter, *op. cit.*

<sup>73</sup> MENEZES, Jonathan, *op. cit.*, p. 59.

<sup>74</sup> ANKERSMIT, Frank. Statements, texts and pictures. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans (orgs.), *op. cit.*

histórica de sua teoria pictórica, ele passaria a tomar como um problema teórico a inclinação dos historiadores às metáforas visuais, considerada por Hayden White e ele próprio, metáforas ingênuas. Agora tratava-se de entender por que o historiador pensa que vê o passado quando escreve/lê um texto histórico?

Ankersmit abandonara a centralidade da comparação do texto histórico com a literatura – marca de certa teoria da história *hard*<sup>75</sup> – e o aproxima das obras de arte visuais. Com a imagem levada ao primeiro plano, os interlocutores mudaram e a premissa era diferente da repressão visual que marcou a sua obra inicial:

*Por outro lado, o historiador deseja contar a verdade acerca do passado, da mesma maneira pela qual a pintura figurativa [figurative painting] pretende ser uma representação correta de uma paisagem [landscape] ou de uma pessoa modelando para um retrato [sitting for a portrait]. E disso se pode concluir que é o estudo da história onde melhor podemos examinar a relação entre imagem e texto, desde o momento no qual o texto histórico total incorpora tanto elementos pictóricos como textuais [pictorial and textual elements]. Concentrando-se no texto histórico, podemos estudar cada uma das controvérsias à luz da outra.*<sup>76</sup>

A inversão foi dada: o texto histórico possui elementos textuais (verbais) e pictóricos. Perceba-se que não se trata apenas de analogia – o texto como imagem –, mas de entender a pictorialidade própria à escrita da história. O trecho também organiza o problema ao redor de uma unidade definida: o texto refletido em figura (*pictures*) e não pela comparação entre enunciado e imagem.<sup>77</sup> Na nova teoria pictórica da narrativa histórica, o texto é convertido na unidade visual pela qual o passado é visto. A diferença, nesse sentido, é que se vê a imagem no texto e não através dele.<sup>78</sup>

O texto de Ankersmit, neste sentido, debate longamente com o principal autor da distinção texto e imagem: Nelson Goodman.<sup>79</sup> Não poderemos

<sup>75</sup> Citem-se alguns nomes: Hayden White, Hans Kellner, Paul Jonson, Dominick LaCapra, Allan Megill. Paul Veyne, Michel de Certeau, François Hartog. Ainda que fazer história em geral seja também uma prática teórica, teoria da história *hard* é a praticada por historiadores-teóricos que se dedicam ao exercício sistemático de produzir discurso teórico.

<sup>76</sup> ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, *op. cit.*, p. 213 e 214.

<sup>77</sup> Na reflexão teórica sobre imagem que dialogava com os modelos da linguística, a associação imagem-palavra e imagem-enunciado foi central para autores de tradições distintas como Nelson Goodman, Roland Barthes, Arthur Danto ou Christian Metz. Quando Ankersmit se aproximou do debate, por causa do diálogo direto com alguns desses nomes, teve de resolver a questão. O próprio Ankersmit, desde *NL*, ficara enredado nos problemas da verdade das descrições dos enunciados históricos e sua relação com a inventividade das substâncias narrativas. Hans Kellner cita, com alguma ironia, esse último elemento na introdução da coletânea na qual se encontra o “*Statemens, texts and pictures*”. Ver KELLNER, Hans. *Language and historical representation*, *op. cit.*, e MENEZES, Jonathan, *op. cit.*

<sup>78</sup> O topos já aparecia nos anos 1990: Ankersmit, em *History and tropology* (p. 129), afirmava que “para a nova historiografia o texto deve ser central, já não uma capa através da qual se vê (seja a realidade passada ou a intenção do historiador), senão algo para o qual deve olhar o historiador”. A metáfora atacada – ver através – é a da transparência da janela albertiana que remete historicamente ao Renascimento. Infelizmente, por falta de espaço, não desenvolveremos o tema nos escritos de Ankersmit. Ele foi sugerido em *NL*, metaforizado via fotografia; sendo desenvolvido na oposição opacidade/transparência em *HT*. O tema seria mencionado e a janela rejeitada diretamente a partir de *Historical representation*. Ver ANKERSMIT, Frank. *Historical representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001; *idem*, *Meaning, truth and reference in historical representation*. Ithaca: Cornell University Press, 2012, e *idem*, *Sublime historical experience*, *op. cit.*

<sup>79</sup> A obra de Goodman, em especial *Language of art* (Cambridge: Hackett Publishing Company, 1968), foi incontornável na reflexão anglo-saxã sobre imagens.

discutir todos os elementos do debate, mas basicamente trata-se de concordar e se diferenciar com a proposição de Goodman de que não haveria uma distinção metafísica ou ontológica entre textos e imagens, mas sim práticas sociais que diferenciariam ambos entre si. Segundo Goodman, a diferenciação de base ocorreria entre palavra/enunciado e imagem. Ambos são convencionalizados, mas, ainda assim, haveria a diferença do aspecto da densidade na imagem, aquilo que advém da inerência pela qual todos os seus elementos só geram significação quando articulados conjuntamente, combinando aspectos materiais (cores e formas) e figurativos.

A diferença de Ankersmit em relação a Goodman é conceber, porém, que o relato narrativo, e, com ele, a representação historiográfica, tem seu pleno funcionamento apenas no nível do texto e não no nível dos enunciados. O teorista holandês segue Goodman para afirmar que, no nível do texto histórico, a textualidade verbal comporta-se como uma imagem porque possui também (no que se distingue de Goodman) densidade. Separando-se os elementos que compõem o texto, distinguindo-lhes suas substâncias narrativas entre si, fora das regras produzidas no texto, os enunciados historiográficos perderiam suas qualidades visuais e se denunciariam como descrições. O texto historiográfico, em sua totalidade, seria autônomo em relação aos seus enunciados particulares. Assim enunciados sobre situações históricas na França do século XVIII constituem a revolução francesa quando, em conjunto, formulam esta como substância que depende da combinação dos elementos particulares: “o equivalente historiográfico dos signos pictóricos [*pictorial signs*] que conformam a imagem [*picture*] é formado pelos textos históricos integrais”.<sup>80</sup>

Ankersmit usa de muitos exemplos visuais no seu argumento: invoca, no diálogo com Flint Schier o exemplo do retrato pintado [*depicts*] de Marlon Brando como bruto [*surlly*] –; e do diálogo com Goodman, o exemplo do retrato do “carro amarelo, velho, arruinado” para diferenciar a predicação enunciativa da predicação visual. Do primeiro exemplo, conclui que uma vez que não se pode decompor a representação de Brando “como bruto” daquilo que o denota “como Brando” a imagem funciona como uma totalidade de elementos no seu processo de predicação, o que também ocorre no texto histórico, “na medida em que apresenta uma substância narrativa, isto é, o texto histórico em sua integridade”<sup>81</sup>:

*A substância narrativa, como a imagem de Brando [picture of Brando], não pode ser dividida entre uma parte que refere e uma parte que assinala um predicado. A substância narrativa sempre compreende ambas. Porque a referência a uma substância narrativa se estabelece somente por atribuição de predicados e uma substância narrativa e vice-versa [...]. A conclusão de todo isso é que a estrutura lógica do texto histórico [historical text] e a da imagem [picture] é, portanto, a mesma, na medida em que diferem na mesma forma daquela do enunciado. Tanto o texto histórico como a imagem resistem à diferenciação entre sujeito e predicado que pode sempre alcançar-se em todo enunciado bem formado.*<sup>82</sup>

<sup>80</sup> ANKERSMIT, Frank. Statements, texts and pictures, *op. cit.*, p. 224.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 226.

<sup>82</sup> *Idem*.



O paralelo afirma que a lógica do texto histórico é uma lógica das imagens e vice-versa. Do exemplo de Goodman, o diagnóstico é diferente: ao carro pode ser atribuído uma série de predicados (amarelo, velho e arruinado), os quais podem ser considerados separadamente, ainda que codependentes da figura. Ankersmit, com isso, aqui retoma a semelhança entre enunciados com sujeitos e predicados definidos, deixando claro que uma imagem pode desviar-se de sua assimetria com o enunciado, na medida em que algumas qualidades podem ser articuladas correlacionalmente a ela.

Valeria a mesma coisa para alguns enunciados dos textos históricos, na medida em que algumas substâncias narrativas dependem de certos enunciados sem os quais elas não teriam forma: não se pode falar sobre Guerra Fria, por exemplo, com enunciados sobre Luís XVI ou com descrições de relações entre vassalos e servos na Alsácia no século XIII. Os enunciados coordenados – a distinção Leste/Oeste, os estados nacionais militarizados, as alianças militares etc. – compõem a substância Guerra Fria num texto histórico, mas podem ser predicados separadamente. A solução de Ankersmit é compreender que algumas figuras podem ter diferentes predicados, e por tabela, constituir diferentes sujeitos.

Haveria assim uma “imagem/representação que” (o carro velho, amarelo e arruinado) e uma “imagem/representação como” (Marlon Brando grosseiro), correspondentes, respectivamente, aos enunciados históricos e ao texto histórico em sua totalidade. Assim, compreender-se-ia a opacidade tanto da linguagem como da imagem:

*A figura [picture] de Goodman pode-se dizer que representa um certo número de qualidades do carro representado: velhice, amarelidade, caráter arruinado [oldness, yellowness, ruinousness]. Mas a figura de Schier nos mostra Brando sob certo aspecto, o quadro nos mostra Brando como grosseiro. A diferença crucial entre os dois tipos de imagens é que os aspectos sempre se relacionam com as qualidades da imagem em si mesma e não com aquilo que é representado. Porque é uma qualidade da imagem de Brando que nos representa a Brando como grosseiro; com efeito é certamente possível que Brando não seja grosseiro em absoluto quando a representação foi realizada. As qualidades que estão em jogo no quadro de Goodman não são qualidades da imagem, mas sim daquilo que é representado. Certamente é verdade que no caso do carro velho de Goodman pode-se dizer, também, qualidades do retrato são dadas por meio das qualidades da imagem. Mas as qualidades da imagem se desvanecem elas mesmas com respeito ao representado. A imagem é transparente com respeito ao representado. Mas no caso da representação do aspecto, a imagem se insinua a si mesma entre nós e o representado. A imagem desdobra sua opacidade.<sup>83</sup>*

O longo trecho evidencia a complexidade da lógica entre representação-aspecto-imagem-representado. Destaque-se, porém, que a solução seguida por Ankersmit é um recurso a objetos visuais, ainda que importados de exemplos de textos de outros teóricos. Não se deve subestimar objetos visuais em textos teóricos por serem flagrantemente ficcionais: estes indicam um posicionamento frente aos artefatos visuais. No caso acima o representar grosseiro é um “representar como” [*representing as*], no qual as qualidades recaem no

<sup>83</sup> *Idem, ibidem*, p. 228 e 229.

quadro, e o representar do carro é um “representar que” [*representing that*], quando as qualidades recaem no representado, os quais apontam

*as diferenças entre as a transparência e a opacidade da figura [transparence and opacity of the picture], a qual explicam as formas variadas por meio das quais essas qualidades funcionam nos quadros. Não obstante, pareça provável que algumas qualidades dos objetos representados resultem mais apropriadas para “representar que” – que para o “representar como”. É porque algumas qualidades (a grosseria) requerem um esforço por parte da imagem em sua totalidade, enquanto outras (como a amarelez) se contentam em modestamente a si mesmas como uma parte de uma imagem.<sup>84</sup>*

Essa longa elucubração a partir de exemplos de imagens serve para definir a relação entre textos, enunciados e quadros: os textos históricos, em sua totalidade, criam quadros gerais quando “representam como”, ocasião em que suas substâncias narrativas são perceptíveis por sua integralidade. Mas os enunciados históricos podem compor aspectos de uma imagem, conferindo-lhe particularidades, as quais são adequados conforme a necessidade circunstancial de sua elaboração na fatura textual:

*ao “representar – como” o texto histórico também dá lugar a uma interação de elementos descritivos (aqui: os enunciados verdadeiros que são efetuados acerca do passado) e esta interação também é relevante para uma dimensão da obra histórica que não pode ser meramente reduzida a essas partes descritivas e suas pretensões de verdade. A substância narrativa na qual essa interação tem lugar é uma “representar – como”, uma representação do passado sob um aspecto particular que é estabelecido pela substância narrativa. E como no caso do “representar – como” em uma imagem, a mostração sob certo aspecto particular está longe de ser exclusivamente uma questão de ponto de vista [the showing under a particular aspect is far from being exclusively a question of viewpoint], de ver o passado desde um ângulo que como tal é independente da realidade do passado em si mesma. Porque assim como uma qualidade determinada de uma realidade representada corresponde realmente a “representar – como” em imagem – pensando na grosseria de Brando – também se aplica o mesmo com verdade ao “representar – como” na escritura da história.<sup>85</sup>*

A lógica das imagens visuais elucidada a lógica textual historiográfica. O paralelismo afirma o quadro (*picture*) histórico não apenas como analogia entre texto e imagem (no que seria uma explanação metafórica), mas como procedimentos semióticos/lógicos comuns a ambas as mídias. Perceba-se ainda o retorno ao ponto de vista (*viewpoint*) para afirmar que a figura/quadro montada não se confunde com a subjetividade posicionada do historiador que vê, afastando essa metáfora quase sempre inescapável e incômoda. O modelo pictórico tem a vantagem de ser claramente convencionalizado, e, não se deve esquecer, Ankersmit evita exemplos indiciários e ópticos de imagens e foca nas formas e composições pictóricas. Conclui, por tabela, que a imagem não é reflexo do mundo, mas é opaca como a linguagem. Em sua teoria da representação histórica, vê-se a imagem do texto, não se evoca imagem pela leitura. O

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*, p. 229.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, p. 230.

quadro historiográfico/pictórico não é uma fotografia, vidro, janela ou espelho. Nos escritos de Ankersmit, nunca seria!

### Da visão sem olho ao olhar caolho

A teoria da história, como prática discursiva, frequentemente é marcada pelo desejo de constituir uma visão sem olho. *Narrative logic* era uma purificação do discurso histórico de sua teoria pictórica, afastando as imagens impuras e enganosas, e, transformando as imagens aplicáveis, segundo a lógica narrativista, em entidades linguísticas. Os ensaios de *History and tropology* contrariaram essa base e analogizaram a historiografia com a arte moderna, elegendo a pintura como eixo na mesma medida em que sustentaram a visão sem olho: o historiador não vê, mas constitui pontos de vista sem pontos de vista. O texto “Statements, texts and pictures”, por sua vez, foi o momento definitivo de virada visual na obra de Ankersmit: o texto histórico é um quadro para o qual se olha, tal como se olha uma pintura.

A trajetória é explícita: enquanto a tópica visual era apenas uma parte menor para designar a não referencialidade da linguagem na maioria das teorias narrativistas da história, marcadamente iconofóbicas, na perspectiva *sui generis* de Ankersmit emergia outro fenômeno: ele passou da anulação visual para uma ideia de texto/quadro.<sup>86</sup> Nos anos 1980, houve uma primeira denegação da imagem na obra de Ankersmit: o texto histórico não seria uma foto (transparente). A segunda denegação da imagem ocorreria a partir de *HT*: o texto histórico não é transparente, não pode ser tomado como vidro. No fundo, estamos diante de uma denegação de certa tradição figurativa, a janela/abertura albertiana renascentista que se tornou metáfora cognitiva central em diversas tradições ocidentais, uma das fontes das metáforas da linguagem como transparência.<sup>87</sup>

Ankersmit empreendeu atos de destruir e criar imagens. A substância narrativa e o ponto de vista sem ponto de vista, por exemplo, criaram imagens pela destruição das figuras anteriores, tal como é próprio do fenômeno iconoclasta. Já o texto/quadro histórico funciona, ao contrário, como um “hiper-ícone”. Mitchell afirmou que o hiper-ícone é uma figura fundamental por meio da qual disciplinas ocidentais tentam enfrentar imagens, designando as matrizes de sua produção.<sup>88</sup> Ela serve para identificar, produzir, depurar ou

<sup>86</sup> Por falta de espaço não poderemos apresentar como o autor, ao mesmo tempo, reprimiu e maximizou imagens na fase fenomenológica, nas obras *Sublime historical experience*, de 2005, e *Meaning, truth and reference in historical representation*, de 2012, ambas já citadas. Nelas, a experiência visual faz parte da noção de experiência histórica. Quando Ankersmit pensa a sensação ou experiência de passado, recorre ao olhar das texturas do passado que permitem vê-lo/senti-lo, postulando que se pode ter uma experiência do passado através de objetos culturais (como pinturas, gravuras ou peças musicais), ainda que aquela seja episódica, momentânea e passageira. Como se as imagens pudessem ser “viajantes no tempo” (MENEZES, Jonathan, *op. cit.*), sinais da presença de passado. Não por acaso, *Sublime historical experience* confundiu os comentaristas da obra de Ankersmit. Ver MALERBA, Jurandir. O que narram os historiadores? Para uma genealogia da questão narrativa em história. *Topoi*, v. 17, n. 33, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2016.

<sup>87</sup> Ankersmit designa textualmente a janela apenas em *Meaning, truth and reference in historical representation* quando menciona a ingênua “concepção Magritte de história”. Ver ANKERSMIT, Frank. *Meaning, truth and reference in historical representation*, *op. cit.* Sobre a janela e a relação transparência e opacidade, ver ALLOA, Emmanuel (org.), *op. cit.* Sobre a janela na história das imagens e na história ocidental, ver BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.), *op. cit.*

<sup>88</sup> Ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, *op. cit.*

articular controles de imagens. O texto histórico como quadro foi um hiper-ícone pelo qual Ankersmit, realizou, a seu modo, uma tensa virada visual, afirmando os elementos pictóricos da historiografia. Pela primeira vez, na teoria da história narrativista, a historicidade como visualidade foi pautada, feito ainda raro entre teóricos da história.<sup>89</sup>

A rigor, nosso texto reconstituiu em parte a saga teórica de Ankersmit, por meio dos atos icônicos em sua obra, em um pequeno capítulo de certo *páthos* em relação às imagens na produção da teoria da história *tout court*, ou seja, praticada por historiadores-teóricos que se dedicam ao exercício da reflexão sistemática produzindo discursos que reflitam sobre o que fazem historiadores quando fazem história. Pode-se, com isso, imaginar uma história da teoria da história – e uma história da historiografia, por que não? – como prática pela qual historiadores excluem, depuram, situam, posicionam ou cercam imagens justamente enquanto as produzem. Neste caso, os historiadores e filósofos frequentemente se cegaram, rasgaram seus olhos às imagens visuais, desconfiando das metáforas como ilusões, exageros ou ingenuidades de companheiros do passado e do presente.

Dito de outra maneira: este texto propõe uma problemática da teoria da história: a repressão das imagens como problema de pesquisa. O que não significa que esta seja a única trajetória possível da teoria da história. O caso de Ankersmit é um episódio na disciplina, que há tempos, ansiosamente, teme e abraça imagens. Hoje o abraço da comunidade historiadora é muito forte: na era do digital e dos algoritmos, em tempos (espera-se!) pós-pandemia, historiadores pesquisam em acervos intermediáticos, visuais e audiovisuais, bem como mergulham em *lives*, redes sociais e interações que integram múltiplas sensorialidades.

Ficamos devendo ao leitor como a virada visual de Ankersmit também foi/é marcada por uma relação tensa em sua fase fenomenológica. Ainda assim, o profissional vendado, que olhava como quem não via – e via! –, abriu os olhos e tornou o diálogo franco com as imagens parte de sua *performance* teórica: tornou-se, ao fim, um dos olhos vivos entre teóricos em cegueira, escrevendo como quem vê, e, não apenas, como quem lê o que se escreve...

*Artigo recebido em 1 de setembro de 2023. Aprovado em 27 de dezembro de 2023.*

<sup>89</sup> Não confundir visualidade como visibilidade; esta segunda é uma chave arqueológica à francesa. Talvez apenas a tópica de Paul Veyne e a arqueologia do olhar do historiador de François Hartog sejam exceções; bem como a espectrologia derridiana, desenvolvida por autores como Bernard Bevernage, Ethan Kleinberg ou Ewa Domanska, que devem à tradição narrativista, aponta em outra direção, em uma teoria da história com vocabulário visualizante. Cf. KLEINBERG, Ethan. *Historicidade espectral*. Vitória: Milfontes, 2019; HARTOG, François. *Evidências na História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011; NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de história – a viagem, a memória, o ensaio: sobre “Casa-grande e senzala” e a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Já a história das imagens e da cultura visual, há anos, pauta uma historicidade e historiografia como composta de visualidade, Cf. MENESES, Ulpiano. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*, *op. cit.*; DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*; MAUAD, Ana Maria, *op. cit.*; GEIMER, Peter. *Photography as a “Space of experience”: on the retrospective legibility of historic photographs*. *Getty Research Journal*, n. 7, Chicago, jan. 2015; BREDEKAMP, Horst. *A neglected tradition? Art history as ‘Bildwissenschaft’*. *Critical Inquiry*, v. 29, Chicago, 2003; e MENDONÇA, Paulo Knauss. *Aproximações disciplinares: arte, história, imagem*. *Anos 90*, v. 15, n. 28, Porto Alegre, dez. 2008.