

A EFICIÊNCIA CULTURAL DA FORMA:  
APONTAMENTOS SOBRE O USO DE IMAGENS NAS  
ÁREAS DE HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA VISUAL

Carolina Ferreira de Figueiredo<sup>1</sup>

Nicoll Siqueira da Rosa<sup>2</sup>

*Artigo recebido em: setembro/2015*

*Artigo aceito em: outubro/2015*

**Resumo:**

O artigo promove uma discussão teórica acerca do uso das imagens como forma de produção do conhecimento, em um momento em que o debate acerca da cultura visual é relevante à compreensão do mundo contemporâneo. Mais especificamente, o recorte visa aprofundar a problemática do emprego de imagens dentro do campo da História, cujo trabalho com fontes visuais tem levantado impasses teórico-metodológicos. Devido ao desenvolvimento da área em questão na Antropologia, mais especificamente na Antropologia da Imagem, propomos aproximações em ambas as áreas, especialmente no que tange às contribuições da Antropologia da Imagem para o campo historiográfico. Ao longo do trabalho será discutida a potencialidade das perspectivas historicizantes das imagens, noções de história,

---

<sup>1</sup>Mestranda em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil. E-mail: [carolina.ferreirafigueira@gmail.com](mailto:carolina.ferreirafigueira@gmail.com). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8232598263921215>.

<sup>2</sup>Mestranda em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil. E-mail: [siqueiranicoll@gmail.com](mailto:siqueiranicoll@gmail.com). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1771829137914640>.

representação e verdade e a imagem dentro de uma sociedade (“História Social da imagem”), amparadas e em diálogos constantes com preocupações da Antropologia da Imagem, como a mudança de olhar, a alteridade e a cultura.

**Palavras-chave:** História; Antropologia da Imagem; Cultura e Fontes Visuais; Metodologia.

**Abstract:**

The article promotes a theoretical discussion about the use of images as a form of knowledge, at a time when the debate about the visual culture is relevant to the understanding of the contemporary world. More specifically, it aims to deepen the issue of employment of images within the field of History, whose work with visual sources has raised theoretical and methodological impasses. Due to the development of the area in Anthropology, specifically in the Anthropology of Image, we propose approaches in both areas, especially regarding the contributions of Anthropology of Image for historiographical field. Throughout the work will be discussed (the potential) of the perspective for historicizing images, notions of history, representation and truth and the image within a society ("Social History of the image"), supported and in constant dialogue with anthropology 's concerns of the image such as change of observing the field, otherness and culture.

**Keywords:** History; Anthropology of Images; Culture and Visual Sources; Methodology.

Este artigo busca estabelecer um diálogo entre os campos da História e da Antropologia no que diz respeito ao tratamento destinado às imagens. Ainda que cada campo disciplinar tenha sua tecitura particular, acreditamos que há discussões que podem ser aproximadas, buscando assim um diálogo interdisciplinar. O interesse para o estudo de imagens se dá a partir da compreensão de que estas se encontram indissociadas das manifestações cotidianas de indivíduos em diferentes contextos, ambientando associações entre espaços e suas práticas, a partir de uma relação complexa entre representação e apropriação (CHARTIER, 2002). Nesse sentido, é necessário compreender que as imagens são produtoras de representações, tanto de indivíduos quanto de espaços, idealizados no imaginário de seus produtores. Considerando serem estas imagens influentes no cotidiano, seja direta ou indiretamente, faz-se necessário o estudo aprofundado das mesmas, no sentido de se compreender as criações e construções do imaginário dos indivíduos e dos espaços que os cercam. É sobre a importância de um trabalho crítico com imagens, discutindo-as dentro de seus desafios e elementos teórico-metodológicos, e sobre as tentativas dos pesquisadores nesta temática de que se trata este artigo.

Nos estudos relativamente<sup>3</sup> recentes, é possível observar a crescente utilização de imagens no campo de História como fruto do alargamento do que se considera fontes, e na Antropologia, com a Antropologia Visual e da Imagem, que se propõe a utilizar suportes audiovisuais também como problematizadora do registro da cultura<sup>4</sup>. Ainda que tal inserção tenha sido feita, a validade e a profundidade do conhecimento histórico (acadêmico) a partir da utilização de fontes visuais é debatida, apresentando uma série de problemáticas teórico-metodológicas, que podem ser equacionadas pelo próprio impasse epistemológico diante da imagem. Nesta pesquisa, pretendemos apontar algumas dessas questões teórico-

---

<sup>3</sup>Ver mais: KNAUSS, 2006; NAPOLITANO, 2006.

<sup>4</sup>Não se pretende neste momento elaborar uma discussão particular acerca do conceito de cultura, embora seja prudente ressaltar algumas questões. O conceito de cultura é amplo e complexo, tendo em sua própria definição uma historicidade própria, ou seja, no próprio campo da Antropologia debates epistemológicos alteraram estatutos e formas de analisar a cultura – inclusive criticando-a, acarretando em mudanças da prática antropológica tanto no interior da disciplina quanto na práxis, exteriormente. O emprego do termo cultura nesse momento diz respeito à centralidade do conceito para a formação do campo da Antropologia, ainda que este seja campo de disputa e críticas dentro da área. Ver mais: GEERTZ, 2008; SILVA; SILVA, 2009, p.85-88, verbete “Cultura”.

metodológicas, trazendo contribuições da Antropologia Visual e da Imagem para o debate, a partir da construção de três ideias principais que seguirão no texto: uma breve contextualização de alguns problemas enfrentados a partir da abordagem com imagens dentro dos campos acadêmicos da História e da Antropologia; o campo da História em específico, a partir das discussões propostas por Ulpiano Bezerra de Meneses, a fim de compreender algumas particularidades da área, especialmente no que diz respeito à história e à sociedade; e, através de um diálogo com o historiador da arte Aby Warburg, aprofundaremos a importância da cultura para a criação/compreensão das imagens, inserida em um processo de retroalimentação dentro da memória cultural. Aqui serão analisadas com mais vigor as contribuições da Antropologia Visual e da Imagem, especialmente no que tange à cultura.

\* \* \*

No campo do historiador, são protagonistas as fontes documentais, imprescindíveis para o profissional que se debruça sobre o passado. Entretanto, estas só passam a ter sentido a partir de uma proposta, uma indagação, um fio do passado – lacunar – que tem razão de ser a partir da significação no presente. Assim como outras disciplinas, o campo da História foi e continua sendo largamente repensado, movimento que particularmente nos interessa por, mais recentemente, abraçar novos tipos de fontes, e dentre elas, imagens (BURKE, 1992; GASKELL, 1992). É importante ressaltar que a inclusão da fonte imagética não se reduz à análise de imagens somente, mas deve abarcar o campo da visualidade, visto que, embora relacionadas, não correspondem aos mesmos procedimentos teóricos, como veremos ao longo do desenvolvimento do artigo.

O emprego de imagens como fontes ainda se apresenta em uma espécie de “entrelugar”, visto que muitas ainda são utilizadas como ilustração, o que acarreta uma percepção secundária – e em certo ponto menos importante – da produção visual de um indivíduo/sociedade. Esta noção ocorre, como mencionado, devido à incorporação de imagens à pesquisa histórica ser relativamente nova, portanto documentos escritos são mais valorizados, mais habituais, trazendo (aparentemente) menos problemas metodológicos ao ofício do historiador. O historiador Ulpiano

Bezerra de Menezes ressalta esta dimensão presente no campo da História, quando afirma que este “[...] continua a privilegiar ainda hoje, a despeito da ocorrência de casos em contrário, a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século atrasado. É o uso como ilustração” (MENESES, 2003, p. 21). Segundo o autor, há um peso negativo ao se utilizar a imagem no campo histórico a título de “[...] mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto [...]” (MENESES, 2003, p. 21). Portanto, ainda é comum encontrar livros de História em que a história narrada através da escrita é seguida de uma imagem “certificando” o que foi dito, mas carecendo de problematizações da inerente historicidade dentro do registro visual; esta ideia também aparece no estudo do historiador Boris Kossoy acerca da fotografia: “o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem” (KOSSOY, 2002, p. 21).

Outro grande debate de nível epistemológico no campo da História ocorre sobre o estatuto científico ou não atribuído ao mesmo<sup>5</sup>. Em uma perspectiva de História como Ciência semelhante às Ciências Exatas, a atribuição de métodos e o rigor com resultados “verdadeiros” são condições fundamentais para sua prática. As fontes visuais apresentam entraves metodológicos exatamente por se contaminarem pela dicotomia – em algumas perspectivas – entre verdade e representação, ou seja, as imagens estariam muito mais próximas do campo da representação, portanto de conhecimento menos verificável. Apresentaremos a noção de representação do historiador Frank R. Ankersmit exatamente por questionar esta dicotomia, uma vez que o teórico se vale do tema a partir da interrelação entre representação e referência. O teórico é relevante para se pensar uma retórica das imagens, pois

---

<sup>5</sup>Este debate ocorre a partir do desenvolvimento da História como uma disciplina, estabelecida no final do século XIX. Uma vez um campo de conhecimento, a História foi pensada e estruturada a partir questões teórico-metodológicas, os quais a aproxima do campo científico. Mesmo assim, há autores como Hayden White, que questionam este estatuto científico, colocando o ofício do historiador como mais próximo de uma produção literária, portanto mais próxima da ficção. Para autores mais afinados ao saber científico, como Eric Hobsbawm, Perry Anderson e Carlo Ginzburg, colocar o campo da História mais próximo da literatura, promoveria uma negação de um conhecimento real - uma realidade histórica - bem como ao caráter verdadeiro do passado histórico. Para maiores informações sobre o debate, conferir o verbete “História” do Dicionário de Conceitos Históricos (2009, p.182).

trabalha, simultaneamente, com questões da arte – por exemplo, análise de uma pintura, bem como a narrativa de um personagem/evento histórico, dois âmbitos que podem fazer parte da pesquisa do historiador.

O argumento de Ankersmit baseia-se na proposição de que existem diferentes representações de um mesmo representado, e uma vez sendo essas representações diferentes, é exatamente esta diferença que distancia as noções de representação de um representado. Em outras palavras, é a detecção da diferença que possibilita pensarmos em porque, de que modo e com qual intencionalidade o pintor ou mesmo o historiador faz suas escolhas. Esta perspectiva é interessante pois retira a ambivalência de uma representação “verdadeira” ou “falsa” e a discute dentro da própria representatividade. Dessa forma, não há negação de que há uma realidade (e portanto, uma possível verdade), mas que a representação cumpre seu papel ao proporcionar partes desse todo real a que Ankersmit teórico se refere como aspectos (ANKERSMIT, 2012).

No âmbito da narrativa histórica, existem muitas versões escritas sobre um mesmo assunto, o que nos leva a problematizar sobre a escrita como aspecto do passado – nos termos de Ankersmit – e/ou parte do próprio passado. Ao concordar com a perspectiva do teórico, podemos pensar a História como alçando o horizonte de uma realidade, mas carregada de pontos de vista não neutros e criativos (no sentido de que, ao escrever, se representa um passado, uma imagem nova). Isto porque, entre outras coisas, cada aspecto abordado nessas versões varia conforme as escolhas de argumentação (considerando, por exemplo, que a fonte documental seja a mesma), entre eles os fatos e as “verdades” concordadas pelo escritor como ponto de partida para a narrativa.

Ankersmit ainda delineia uma tendência cultural:

[...] também sabemos que o estilo muitas vezes contribui mais para o significado de uma pintura do que aquilo que ela representa [...]. Portanto, existe um importante (talvez mesmo singularmente importante) componente na representação pictórica sem *fundamentum in re*, que não pode ser testada com relação à realidade, mas que é, contudo,

decisivo para a pintura ter significado e valor artístico – que se encontra no que ela *apresenta* (novamente, que não se confunda com o que é *representado* pela pintura) (ANKERSMIT, 2012, p. 200).

Portanto, a linguagem se dá a partir da relação de percepção, na comunicação visual, entre criador e espectador. Nesta linha comunicativa, há uma série de ruídos que complexificam e tornam a representação e a realidade difusas.

A utilização da imagem no campo da Antropologia apresenta outras dificuldades, embora seja possível pensar algumas aproximações em relação ao uso das imagens e marginalização do campo da visualidade. É importante ressaltar que a Antropologia se fundamenta a partir da metodologia da etnografia, que consiste em registros do encontro com o outro. Segundo as antropólogas Cornelia Eckert e Ana Luisa Carvalho da Rocha,

É no caderno de notas de campo, onde o(a) antropólogo(a) costuma registrar dados, gráficos, anotações que resultam do convívio participante e da observação atenta do universo social onde está inserido e que pretende investigar; é o espaço onde situa o aspecto pessoal e intransferível de sua experiência direta em campo, os problemas de relações com o grupo pesquisado, as dificuldades de acesso a determinados temas e assuntos nas entrevistas e conversas realizadas, ou ainda, as indicações de formas de superação dos limites e dos conflitos por ele vividos (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 11).

Sendo assim, a Antropologia Visual e da Imagem amplia e complexifica os modos de registro, onde o caderno de notas pode ser substituído por uma câmera fotográfica e/ou filmadora. Sob quais fundamentos metodológicos fazer este novo registro audiovisual? Quais diferenças apresentam em relação à escrita? Estes são impasses do campo da imagem e da visualidade, de modo que “cada imagem captada pelo antropólogo se soma a sua coleção etnográfica. Coletadas como dados etnográficos, as imagens interpretadas são narradas como fatos etnográficos” (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 13).

Nesta ambiência, a antropóloga Faye Ginsburg propõe-se a pensar sobre as dificuldades de estabelecimento do campo da Antropologia Visual e da Imagem,

apontando inicialmente para a delimitação do próprio campo: “o termo antropologia visual não esclarece se estamos envolvidos com a produção de filme etnográfico, com os estudos das coisas visuais ou com a relação entre os dois” (GINSBURG, 1999, p. 35). Segundo a teórica, esta definição ampla não contribui para a consolidação do campo, que muitas vezes é encarada como “sujeitos que produzem imagens” e não como antropólogos em sua área de conhecimento utilizando-se de tecnologias para desenvolver uma pesquisa. O que leva a um segundo ponto, a soberania da escrita sobre a imagem.

Assim como ocorre no campo da História, a preocupação com o estabelecimento de uma Ciência trouxe à Antropologia ferramentas que mantiveram um certo “conservadorismo” em relação ao uso de imagens. Mesmo com a incorporação do aspecto visual, se manteve a destinação ilustrativa, semelhante ao campo historiográfico, no qual não havia uma discussão acerca da própria visualidade do registro, do autor da produção e da significância da imagem. Os primeiros filmes realizados, ainda no final do século XIX, demonstram o caráter patrimonial do registro, onde a gravação serviria para o congelamento de uma cultura: o olhar, carregado de exotismo, muitas vezes marcado pela superioridade e não pela vontade de ouvir e conhecer os outros (JORDAN, 1995). A filmagem muitas vezes não procurava gravar a interação, mas marcar o empoderamento da tecnologia. Nessa perspectiva, o antropólogo David MacDougall resume a produção do filme etnográfico neste período e também no século XX a partir de três tópicos: fragmentos ilustrativos, caso aleatório de filmagem (não planejamento) e subprodutos de jornadas (MACDOUGALL, 1998, p. 125).

Mais contemporaneamente a antropóloga Anna Grimshaw apresenta a Antropologia moderna como sendo (e permanecendo, em certo sentido) iconofóbica, que nega, ou ao menos não problematiza, o uso da imagem, reduzindo-as às denominações de “[...] sedutoras, deslumbrantes, enganosas e ilusórias, e são consideradas como suscetíveis de provocar todos os tipos de estragos com a sobriedade da disciplina” (GRIMSHAW, 2003, p.5). Dentro desse contexto, como aceitar a sedução, a enganação, a ilusão proporcionada pelas imagens?

Ainda segundo a teórica, fez parte de sua formação uma paradoxal relação entre a importância do visual de estudos mais contemporâneos – a partir de Bronislaw Malinowski, escritor de *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), conhecido por sua abordagem estruturalista e funcionalista – e, ao mesmo tempo, o desaparecimento de estudos de cunho teórico-metológico acerca das técnicas e tecnologia visual e a própria visualidade (GRIMSHAW, 2003, p.3). Ao problematizar o campo, Grimshaw aponta o seguinte:

Minha investigação das maneiras antropológicas de olhar está construída sob o reconhecimento de que a visão opera em duas distintas, mas conectadas maneiras. Primeiro deles, visão funciona como uma estratégia metodológica, uma técnica, inserido na prática da antropologia moderna. Segundo, visão funciona como uma metáfora para conhecimento, para caminhos particulares de conhecer o mundo (GRIMSHAW, 2003, p. 7)<sup>6</sup>.

A teórica aponta preocupação para uma nova etnografia, o visual como protagonista, revelando ser ao mesmo tempo parte da cultura como um todo e expressão metodológica de um conhecimento científico. MacDougall combina esses dois elementos apontados por Grimshaw ao repensar o próprio conceito de observação, uma vez que é imperativo, em sua perspectiva, que a prática social seja sentida pelo filme etnográfico. Dessa maneira, os aspectos observacionais levam o espectador a ser observador, testemunho dos eventos, de modo que “para além do cinema observacional está a possibilidade de um *cinema participativo*, dando testemunho ao ‘evento’ do filme e fazendo força para o que a maior parte dos filmes estão lutando para esconder” (MacDougall, 1998, p. 134)<sup>7</sup>. Aqui, por exemplo, pode-se apontar para um sentido positivo do filme etnográfico abordado por Ginsburg quando trata de filmes indígenas: “[...] [que se] rompa o conceito e a linguagem estabelecidos dos índios como objetos [...]. Busca-se, assim, um

---

<sup>6</sup>Tradução livre do original: “My investigation of anthropological ways of seeing is built upon the acknowledgment that vision operates in two distinctive, but interconnected ways. First of all, vision functions as a methodological strategy, a technique, within modern anthropology practice. Secondly, vision functions as a metaphor for knowledge, for particular ways of knowing the world”.

<sup>7</sup>Tradução livre do original: “beyond observational cinema lies the possibility of a *participatory cinema*, bearing witness to the “event” of the film and making strengths of what most films are at pains to conceal”.

engajamento na criação de imagens e narrativas sobre sua vida atual, de uma forma que vincule os nativos a suas histórias e comunidades” (GINSBURG, 1999, p. 49).

Portanto, é possível perceber elementos de convergência quanto às dificuldades do uso de imagens no campo da História e da Antropologia, especialmente no que diz respeito à cientificização do conhecimento de ambas. Para a História, a questão latente sobre como conhecer o passado revela uma necessidade de se discutir como construir o mesmo a partir de documentos imagéticos e visuais. Na Antropologia, está em pauta a validade do registro etnográfico para além da documentação escrita e, com isso, a problematização de como se deve fazer essa captação de modo a ressaltar particularidades e interações da cultura com o outro.

\* \* \*

No que tange especificamente ao conhecimento histórico, o (já citado) trabalho fundante sobre a temática é o apresentado por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares* (2003). Ele transita entre diversas linhas, fazendo um histórico do emprego da imagem e da visualidade nas ciências humanas e sociais, em especial na Antropologia, na Sociologia e na História. Para o teórico, dentre as razões pelas quais os historiadores pouco se arriscam no âmbito da imagem estão principalmente aquelas que concernem ao pouco domínio teórico-metodológico dos fenômenos da representação e da natureza da imagem visual e da visualidade de uma maneira geral. Outro elemento apontado pelo autor é a leitura mecânica e com poucas problematizações ao “método Panofsky” sobre Iconografia e Iconologia, desenvolvido pelo historiador da arte Erwin Panofsky, dividindo sua análise em três passos: tema primário ou natural; tema secundário ou convencional; significado intrínseco ou conteúdo. É importante ressaltar a relevância deste trabalho e o esforço em se estabilizar uma análise de imagem proposta dentro de um método. Aqui, o objetivo não é invalidar o estudo, mas procurar tecer críticas especialmente quando transposto para o campo da História sem atenção maior, acarretando em superficialidades de análise; dando ênfase assim a uma tipologia documental, à coleta de um acervo e sua organização, mas não necessariamente ao destrinchamento de

problemas históricos que emergem da própria imagem. Insiste o historiador da arte Robert Klein que a identificação de elementos em um trabalho artístico “[...] depende, portanto, ao menos em princípio de uma compreensão histórica prévia; teoricamente, jamais ocorre leitura mecânica e unívoca das significações; não existe interpretação sem preconcebido” (KLEIN, 1998, p. 354).

Outra contribuição importante discutida por Meneses é a apresentação das diferentes áreas que tangenciam o estudo das imagens, como a História da Arte, a Antropologia Visual, a História Visual e outras. A divisão propõe uma compreensão por campo e cronologicamente, visto que cada uma delas apresenta preocupações, inovações e problemas particulares ao seu tempo e perspectivas de conhecimento. Ainda assim, o teórico é cuidadoso ao articular essas divisões à formação de problemáticas maiores do campo historiográfico, as quais não devem necessariamente convergir a um caminho metodológico único.

Por exemplo, ao explanar sobre as áreas da História Visual e História e imagens, Meneses define a História Visual como “[...] um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade – de *toda a sociedade*” (MENESES, 2003, p. 25). O autor afirma categoricamente que “como as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituem problema da maior complexidade, é que se torna necessário estabelecer cortes e enfoques para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social” (MENESES, 2003, p. 26); sendo assim, não há sentido em estabelecer uma “História Visual”, tendo em vista que “[...] para que a observação [da sociedade] seja eficaz, é indispensável usar-se *todo e qualquer tipo de fonte* (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc., etc.) [...]” (MENESES, 2003, p. 26), e valer-se unicamente das fontes visuais, quaisquer que sejam elas, empobreceria os resultados. Como salienta a historiadora da arte Ann Bermingham (*apud* MENESES, 2003, p. 27), é preciso “[...] desautorar esse ‘exercício rudimentar de posicionar o trabalho de arte em seu contexto social’ e, ao invés [...]” examinar “[...] ‘o poder da forma de gerar significado... e o relacionamento das práticas representacionais para os processos de significação social e psicológico’”.

Segundo Meneses, o objetivo de se pensar não só a utilização das imagens no campo histórico, mas também a “[...] visualidade como objeto detentor [...]” (2003, p. 11) de historicidade é o de consolidar uma “[...] História Visual, concebida não como mais um feudo acadêmico, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios” (MENESES, 2003, p. 11). O intuito é válido porque, ao menos no campo da História, perde-se um significativo potencial documental ao simplesmente se utilizar as imagens como ilustrações de argumentos, como já mencionado.

Portanto, não há destacamento da arte do social, como uma especialidade, mas esta funciona exatamente como parte indispensável da produção do conhecimento; por isso a crítica proposta por Meneses sobre a denominação de “História Social da Arte”, uma vez que esta pode levar à colocação “artificial” da arte em seu contexto social, como coisas disjuntas, e não partir da análise da interdependência das produções culturais dentro de uma sociedade. Por fim, “[...] a expressão ‘História Visual’ só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade [...]” (MENESES, 2003, p. 28).

Como fazer, então, uma história com imagens, sem ser ela uma História da Arte? Segundo Meneses, o problema se soluciona ao se “[...] definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa *problemática histórica* proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ela se alimentará. [...]” (2003, p. 27). É preciso que as imagens sejam utilizadas não como “[...] objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes da organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. [...]. O objeto é sempre a sociedade” (MENESES, 2003, p. 28). Neste sentido é que se pode diferenciar a História com imagens da História da Arte: na segunda, o foco do estudo não é a sociedade, embora ela seja levada em consideração para a compreensão da construção da obra de arte; já na História, que pode se utilizar de imagens como fonte, o objetivo é sempre desvendar aspectos da sociedade. Portanto, a dimensão visual se referiria “[...] à sociedade e não às fontes para seu

conhecimento – embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os *problemas visuais* que terão de justificar o adjetivo apostro a ‘História’” (MENESES, 2003, p. 28). Assim, ao menos no contexto histórico, as imagens são *fontes* e não o objeto de estudo.

\* \* \*

Uma vez que constatamos que a sociedade é parte fundamental para compreender e utilizar as imagens como fontes, devemos acrescentar que isso se deve à cultura, à produção cultural de um determinado grupo. Segundo salientou o antropólogo estadunidense Clifford Geertz em seu *A interpretação das Culturas* (1973), em uma citação do também antropólogo estadunidense Ward Goodenough, a definição largamente difundida de cultura pressupõe que ela está na mente dos homens, assim como em seus corações (GEERTZ, 2008, p. 8). “A cultura de uma sociedade”, diz Goodenough (*apud* GEERTZ, 2008, p.8), “consiste no que quer que seja que alguém tem que saber ou acreditar a fim de agir de uma forma aceita pelos seus membros”. Percebe-se, então, que para estar inserido em uma sociedade, para ser entendido por seus membros como integrante dela, é necessário compartilhar do mesmo “universo imaginativo” (GEERTZ, 2008, p. 9) daquela sociedade, universo este constituído também – e talvez sobretudo – por imagens. Assim, situar-se completamente é uma impossibilidade para quem não é nativo; logo, a pesquisa etnográfica consiste em *situar-se parcialmente*, tendo o antropólogo o intuito de *conversar com* – e não de *compreender totalmente* – as comunidades as quais se propõe estudar (GEERTZ, 2008, p.10).

É importante ressaltar, como afirma Geertz, que descrever as culturas das comunidades estudadas implica, antes de tudo, imaginar estas comunidades, a partir de nossas próprias interpretações, e então sistematizar estas interpretações de acordo com o que as comunidades comunicam. O trabalho do etnógrafo, então, está baseado também em imagens mentais construídas pelo próprio antropólogo, o que pode, inclusive, ser considerado prejudicial à construção de um conhecimento “científico” e “verdadeiro”. Nas palavras de Geertz (2008, p. 11),

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações [...]. Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *factio* – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento. [...]

[...] este fato, por sua vez, parece ameaçar o *status* objetivo do conhecimento antropológico, sugerindo que sua fonte não é a realidade social, mas um artifício erudito.

Essa ameaça existe, na verdade, mas ela é superficial. A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade [...] a que naturalmente dão origem os atos não-familiares que surgem em ambientes desconhecidos.

Deste modo, podemos constatar que a Antropologia e a abordagem cultural nos ajudam a ver a sociedade como um todo dotado de visualidade, para além da análise de imagens, e que o próprio etnógrafo influencia seus estudos com as imaginações e interpretações que formula. No campo da História, Ulpiano Meneses procura trazer as reflexões que a Antropologia Visual e da Imagem já vem fazendo em relação à visualidade, com a diferença importante de que a História trabalha, via de regra, utilizando fontes para problematizar o passado, enquanto a Antropologia interage com fontes do e no presente; ainda assim, é possível para os historiadores aproveitarem a ênfase que os antropólogos dão para a cultura, sobretudo no que se relaciona ao tratamento das imagens. Se pensarmos nos estudos de História do Tempo Presente<sup>8</sup>, que tratam da história recente, os benefícios da utilização das abordagens antropológicas são potencialmente ainda maiores.

---

<sup>8</sup>História do Tempo Presente é uma abordagem relativamente nova no campo da História, que surge com o *Institut d'histoire du temps présent* (IHTP) na França, a partir dos estudos de Pierre Nora na década de 1970. A necessidade de se fazer história no seu tempo partia de um momento pós Segunda Guerra Mundial, momento em que surgiam demandas históricas de reconhecimento, resistência e memória. É a partir deste período que a sociedade é afligida também com novas questões, como tecnologias, globalização, alterando as formas de percepção e produção de conhecimento. Estes são alguns dos complexos contextos que preluíram a discussão da História do Tempo Presente. Em termos acadêmicos, esta linha de pesquisa incluiu com mais empenho a

Voltando ao trabalho do etnógrafo, no que se refere especificamente à Antropologia Visual e da Imagem, esta dimensão de estudo tem o cuidado de fazer notar o “[...] olhar de interioridade que a imagem, o imaginário projeta na produção do conteúdo intelectual do conhecimento científico” (ROCHA, 1995, p. 108). Assim, nota-se a preocupação da disciplina em estabelecer que a visualidade – seja ela (re)produzida em imagens físicas, como fotografias, desenhos, etc., ou mentais, como a imaginação – é parte integrante do conhecimento elaborado, e não apenas ilustração para o caderno de notas do antropólogo. Nas palavras de Rocha (1995, p. 110), “[...] a imagem é parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado na sua escritura”. Ainda segundo Rocha (1995, p. 109), “[...] devemos ficar atentos para que a produção e a criação de imagens [...] não sofram as conseqüências da enfermidade do pensamento racionalista, já tão conhecida no âmbito das ciências humanas”. Isto é, as questões relacionadas às imagens e à visualidade precisam ser consideradas não como “desqualificadoras” da objetividade a ser alcançada pelo conhecimento científico, mas como integrantes da construção desse conhecimento que, afinal, é realizada por seres humanos.

Como salientado anteriormente, apesar dos esforços da Antropologia Visual e da Imagem, é possível notar uma certa marginalização dentro do campo da Antropologia com relação aos trabalhos relacionados às imagens e à visualidade, sobretudo porque estes trabalhos utilizam as imagens de forma diferente da apresentada no estereótipo do etnógrafo, largamente difundido na academia, que pressupõe um profissional que pode adentrar outras comunidades e perceber suas culturas sem levar um pouco da sua própria para elas, como se pudesse ser um observador distante, quase invisível (GRIMSHAW, 2003, p. 1). De fato, a marginalização da Antropologia Visual e da Imagem se deu, em parte, pela dificuldade de expressar com palavras o trabalho realizado em campo. A História, guardadas as devidas proporções – já que os historiadores costumam trabalhar com imagens prontas e não produzidas por eles mesmos –, também apresenta o mesmo

---

metodologia da História Oral, que consiste na produção historiográfica a partir de relatos de indivíduos e grupos. Ver mais: FIORUCCI, 2011 e CHAVEAU; TÉTART, 1999.

problema: como fazer um bom trabalho *escrito* sobre a visualidade, sobretudo se o historiador não participou do processo construção das imagens a serem trabalhadas?

De todo modo, como afirma Rocha (1995, p. 109), “[...] o rigor sistemático aplicado ao uso da linguagem visual em antropologia deve conduzir o pesquisador a abandonar a sua subjetividade, mas não sua espiritualidade [...] na experiência do objeto [...]”. Além disso, é importante ressaltar que no campo de estudo da Antropologia Visual e da Imagem o cientista está lidando com “[...] um universo que não é nem totalmente apreensível pela sua pura percepção intelectual, nem completamente perceptível pelos seus sentidos” (1995, p.110); deste modo, ambas as dimensões precisam estar em consonância para que o conhecimento se produza. Como afirma a antropóloga, é preciso que se reconheça que o “[...] estatuto do pensamento científico reside no fato de que o pensamento humano não tem outro conteúdo que não sejam imagens, expressando-se através do apelo às formas simbólicas” (1995, p.111); daí a importância de uma profunda problematização da visualidade, não só em Antropologia: a sociedade é construtora de imagens, e esta dimensão não pode ser esquecida quando se trata da produção de conhecimento científico.

O historiador da arte francês Henri Focillon, por exemplo, nos apresenta a diferença entre a imagem e a forma que, bem como as discussões apresentadas por Ana Luiza Carvalho da Rocha, pode contribuir para o desenvolvimento do trabalho do historiador quando este se utiliza da dimensão da visualidade. Segundo o autor,

[...] Seremos sempre tentados a procurar para a forma um outro sentido que não o dela própria, e a confundir a noção de forma com a de imagem, que implica a representação de um objecto, e sobretudo com a de signo. O signo significa, enquanto a forma se significa. E a partir do momento em que o signo adquire um valor formal relevante, este último age fortemente sobre o valor do signo como tal, podendo esvaziá-lo ou desviá-lo, conduzindo-o para uma nova vida. Acontece que a forma está rodeada por um halo. Sendo estrita definição do espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduz-se, propaga-se no imaginário, ou melhor dizendo, consideramo-la como uma espécie de fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é nem o espaço

nem a razão, uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer [...] (FOCILLON, 2001, p. 14).

A citação de Focillon nos permite perceber que a forma em si é única, mas que, ao mesmo tempo, é produtora de inúmeras imagens, sobretudo no imaginário das sociedades, e que essas imagens podem possuir infinitos significados. Constatamos, assim, o quão ricos são os estudos com relação à visualidade e o quanto a História, inclusive a História da Arte, ainda tem um imenso caminho a percorrer neste âmbito de discussões. Falta ao campo histórico a noção de que a imagem, o imaginário, e mesmo as formas, como apresenta Focillon, são significáveis, ressignificáveis, mutáveis, vivas, e que não podem ser “escravizadas” conforme o estudo que se pretende fazer. Pelo contrário, as imagens (mentais ou não) não têm freios, e a obra de arte “[...] é medida do espaço, é forma [...]” (FOCILLON, 2001, p. 12); a obra de arte “[...] é a própria arte [...]” (FOCILLON, 2001, p. 13) e precisa ser reconhecida como tal, e não como mera ilustração do que quer que seja.

As discussões de Rocha e Focillon nos remetem à questão da retroalimentação envolvida na construção das imagens, tendo em vista que ambos os autores consideram a importância da cultura nesse processo de construção, de modo que o homem cria e interpreta suas próprias imagens. Podemos perceber que no campo da História a utilização de imagens, via de regra, não leva a problematizações desta natureza; no entanto, foi possível constatar uma gradativa percepção, sobretudo por parte de estudiosos da arte, dos benefícios da utilização de uma nova abordagem para a observação das imagens, da visualidade e, por conseguinte, da cultura, a partir da difusão – tardia – dos trabalhos do historiador de arte alemão Abraham Moritz Warburg, ou simplesmente Aby Warburg. No final do século XIX e início do século XX, o historiador formulou conclusões às quais Meneses se aproximou recentemente quanto ao tratamento das imagens – mais especificamente das obras de arte – no âmbito da História, desta vez com ênfase na História da Arte. No intuito de analisarmos o que poderia servir de amparo metodológico para o trabalho do historiador, carente de instrumentos em seu próprio campo para compreender a construção e utilização de imagens, é

imprescindível que nos debrucemos sobre a obra deste estudioso, renomado por seus estudos com relação ao Renascimento italiano e à utilização de imagens relativas ao paganismo e à Antiguidade no mundo das artes.

Warburg ficou conhecido por sua abordagem diferenciada a respeito da visualidade, construindo novos métodos de interpretação de obras de arte, sobretudo da pintura e da escultura, que levam em consideração a *kulturelle Erinnerung* (DIERS, 1995, p. 60), ou seja, a memória cultural. Segundo o historiador de arte alemão Michael Diers (1995, p. 60), Warburg “[...] devotou-se à investigação da memória das imagens”. Em toda a sua obra, desde sua tese de doutorado em História da Arte, que versava sobre duas pinturas do artista florentino Sandro Botticelli – *O nascimento de Vênus* e *A primavera* – até seu grandioso Atlas *Mnemosyne*<sup>9</sup>, composto por 63 painéis fotográficos, o historiador buscou demonstrar a “[...] mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformeln*, ‘fórmulas de *páthos*’, conceito cunhado por ele em 1905 [...]” (TEIXEIRA, 2010, p. 138). Para Warburg, as metodologias utilizadas até então para o estudo da arte eram inadequadas (GOMBRICH, 1999, p. 271), por isso, segundo o historiador Felipe Charbel Teixeira (2010, p.138), Warburg ia contra as perspectivas de autores renomados “[...] que defendiam [...] o ideal de uma disciplina autônoma, orientada para a apreciação de ideais artísticos, modos de representação ou estilos de época [...]”, considerando, por sua vez, a “[...] história da arte como uma espécie de ‘apêndice’ da história da cultura” (TEIXEIRA, 2010, p. 138). Warburg concebia a arte totalmente ligada à cultura, mas seu método “[...] recusava terminantemente quaisquer tendências interpretativas que concebesses os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas” (TEIXEIRA, 2010, p. 138).

Talvez seja este o ponto em que Warburg se assemelhe mais ao que a Antropologia Visual e da Imagem tem a oferecer ao campo do historiador. Segundo

---

<sup>9</sup>O nome é sugestivo, aliás, já que se refere à divindade grega que personifica a memória, *Mnemosyne*, a qual era a mãe das Musas, sendo uma delas Clío (História). *Mnemosyne*, ainda, tem seu duplo em *Léthe* (esquecimento), como se verá a seguir. Ver mais: Theoi Greek Mythology, verbete “*Mnemosyne*”.

o filósofo alemão Walter Benjamin, a pesquisa de Warburg era caracterizada por uma concepção interdisciplinar (BENJAMIN *apud* DIERS, 1995, p. 60), a qual consistia em voltar-se “[...] precisamente para a análise das relações complexas entre o artista e seu meio [...]” (TEIXEIRA, 2010, p. 138). Pode-se dizer, inclusive, que a experiência antropológica teve grande importância nas concepções do historiador da arte em questão, tendo em vista que este realizou incursão em comunidades de índios Hopi no sudoeste dos Estados Unidos, e procedeu a um experimento relatado pelo historiador da arte austríaco Ernest Gombrich (1999, p.274): Warburg requisitou que um professor contasse uma história em que uma tempestade de raios acontecia, e solicitou que as crianças das tribos desenhassem o evento. Os resultados apontaram para o fato de que as crianças americanizadas desenharam raios como linhas em “zigue-zague”, embora duas delas os tenham representado como serpentes. Como afirma Gombrich, “o que Warburg buscou investigar aqui era, é claro, como o raio era imaginado. Ele procurou a imagem mental [...] por trás do desenho” (1999, p. 274)<sup>10</sup>. O interessante do experimento, aponta Gombrich (1999, p. 275), é que mais do que demonstrar que o desenho refletia a imagem mental da comunidade, ele demonstrava que os mitos dela (portanto, a cultura da comunidade) influenciavam os desenhos. É possível concluir, portanto, que a experiência antropológica permite ao estudioso das imagens novas chaves de leitura, chegando a conclusões diferentes a partir de perspectivas novas de análise.

Sobre a questão da imagem mental das comunidades, cabe um parêntese importante, no qual apresentaremos brevemente as concepções do filósofo e sociólogo Maurice Halbwachs e suas relações com o trabalho de Warburg, de quem era contemporâneo.

Halbwachs nos apresenta a ideia de que a memória não é apenas individual, mas construída dentro de uma sociedade, ou melhor, dentro de grupos sociais. Para Halbwachs “[...] a memória sempre tinha um fundo social, coletivo. Ninguém poderia lembrar-se realmente de algo fora do âmbito da sociedade, pois a evocação

---

<sup>10</sup>Tradução livre do original: “What Warburg sought to investigate here is, of course, how lightning was imagined. He looked for the mental picture [...] behind the drawing” (GOMBRICH, 2009, p. 274).

de recordações é sempre feita recorrendo aos outros [...]” (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 106). Assim, as relações entre os indivíduos constituem memória, e os “[...] quadros sociais da memória eram a combinação das lembranças individuais de vários membros de uma mesma sociedade” (HALBWACHS *apud* WEBER; PEREIRA, 2010, p.107). A memória, portanto, é *coletiva*, no sentido de que nos recordamos de situações nas quais também estiveram outros atores, os quais são testemunhos daquela recordação, mas também é individual, pois “[...] ‘cada memória é um ponto de vista sobre a memória coletiva’, que muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa no grupo” (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 108).

As concepções de memória de Halbwachs foram determinantes para a construção de outros conceitos, como o de memória cultural, apresentado pelo teórico da cultura e egiptólogo alemão Jan Assmann. Influenciado por Halbwachs e por Warburg, Assmann considera a memória cultural como uma atualização do conceito de memória coletiva, sendo uma forma de “[...] estabilizar a auto-imagem da sociedade. Através de sua herança cultural, uma sociedade (ou grupo) se torna visível a si mesma e aos outros” (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 120). Esta definição de memória cultural de Assmann leva em consideração seis atributos, entre os quais estão: “[...] a transmissão da herança cultural necessita de objetos que cristalizem significados para os integrantes do grupo [...]” (WEBER; PEREIRA, 2010, p.120. Grifo nosso) e a “[...] necessidade de organização na transmissão da memória [...]” (WEBER; PEREIRA, 2010, p.120. Grifo nosso).

Esta transmissão da cultura – tema essencial dos trabalhos de Warburg – frequentemente se dá através de imagens e de visualidade, seja em desenhos, artefatos, pinturas, imaginação, pois “as lembranças podem voltar à nossa mente através de imagens. [...]” (WEBER; PEREIRA, 2010, p.108). Halbwachs inclusive admite que fazemos “[...] ‘reconhecimento por imagens’, que ele entende como a ligação da imagem de um objeto (pessoa, paisagem, etc.), vista ou evocada, a outras imagens que, juntas, formam uma espécie de quadro” (WEBER; PEREIRA, 2010, p.108) – quadro este que, junto aos quadros construídos por outros indivíduos gera a memória coletiva. Eis a importância de trazer aqui a discussão sobre a memória: a lembrança e relembração, essenciais à vida humana, evocam imagens que são

determinantes para a construção dos materiais e imaginários que serão utilizados para a transmissão da memória coletiva. Quem não lembra – e, portanto, não evoca imagens – está morto. Não à toa os mortos, no mundo antigo, ao chegarem ao Hades<sup>11</sup>, tinham de beber a água do rio Lete (em grego, Λήθη), que os faziam deixar para trás todas as suas recordações, desligando-se definitivamente da vida que tiveram. Da palavra grega, que significa “esquecimento”, surgiram outras em diversas línguas – como em português, *letal* –, e todas mantêm o mesmo significado: desligar-se da vida.

Warburg, por sua vez, sendo contemporâneo de Halbwachs, usou a noção de memória cultural, como apontado anteriormente, e mesmo a de memória social, muito assemelhadas à ideia de memória cultural apresentada por Assmann e, por conseguinte, da de memória coletiva. Segundo o historiador da arte

[...] todos os produtos humanos eram expressões da memória social humana transmitida através de símbolos, desde os tempos antigos. O trabalho de arte individual tinha valor acima de tudo como um registro, como uma resposta extremamente complexa da memória humana para uma situação particular. A qualidade peculiar dos artefatos estava na sua função de mediação social – como memória e resposta. A memória, em Warburg, era o resumo total da história humana e indicava respostas diferentes, de acordo com a situação enfrentada. Ao analisar artefatos artísticos, Warburg considerava sua instrumentalização dentro de um contexto cultural. Fora deste, o trabalho de arte era como um abandonado em ambiente estranho (WEBER; PEREIRA, 2010, p.120-121).

A crescente recepção do trabalho de Warburg acabou também por influenciar diversos autores. Dentre estes, Erwin Panofsky tornou-se bastante conhecido por seu trabalho em iconologia e iconografia, conforme mencionado anteriormente. Apesar de Panofsky se utilizar das mesmas fontes de Warburg, é notável que suas metodologias tenham se diferenciado com o tempo. Ao passo que o método de Panofsky é utilizado para “decifrar” imagens e os motivos pelos quais

---

<sup>11</sup>Nome dado ao Mundo dos Mortos ou Submundo na mitologia grega. Remete ao deus que o governa, de mesmo nome.

os artistas as produziram, Warburg entendeu a História da Arte como “[...] uma verdadeira disciplina histórica [...]” (DIERS, 1995, p. 69)<sup>12</sup> e considerou os trabalhos artísticos como “[...] *imagens* que deviam ser postas lado a lado com outros tipos de imagens e documentos e que deviam ser consideradas como evidências históricas” (DIERS, 1995, p. 69)<sup>13</sup>. O essencial para Warburg era que a História da Arte permanecesse sendo uma História (DIERS, 1995, p. 66), capaz de abranger questões políticas, sociais, sócio-históricas e sócio-psicológicas (DIERS, 1995, p.67). Assim, é perceptível a razão pela qual o próprio Warburg “[...] rejeitou explicitamente a interpretação de sua pesquisa como iconográfica” (GOMBRICH, 1999, p. 271)<sup>14</sup>.

A ligação entre o trabalho de memória elaborado por Halbwachs e o das *pathosformeln* realizado por Warburg é inegável. Ambos os teóricos estiveram preocupados – assim como estão os antropólogos da imagem e os historiadores apresentados aqui – em demonstrar como somos construtores das imagens e obras que nos propomos a “analisar”, e o quanto transmitimos nossas memórias e nossas culturas através dessas imagens. Sendo assim, não podemos nos abster de problematizar adequadamente as imagens com as quais trabalhamos, seja no campo da História, da Antropologia ou de qualquer outra área. Isto seria negar o fato de que somos seres subjetivos produtores de imaginário e, mais do que isso, de que as características das imagens e da visualidade em nada abalam a cientificidade do conhecimento que produzimos a partir delas.

### Considerações finais

Ao finalizar esta pequena incursão no debate acadêmico acerca da visualidade e do uso de imagens na Antropologia e na História, nos deparamos com um universo complexo, que envolve problemas de âmbitos gerais, como a formação da imagem e do imaginário no cotidiano dos indivíduos, bem como discussões pontuais, cujo cerne se encontra no conhecimento epistemológico de cada área.

---

<sup>12</sup>Tradução livre do original: “[...] a truly historical discipline [...]”.

<sup>13</sup>Tradução livre do original: “[...] *images* which had to be put alongside other kinds of images and documents and which had to be considered as historical evidence”.

<sup>14</sup>Tradução livre do original: “[...] rejected the interpretation of his research as iconographic”.

Como pesquisadoras na área da História, utilizando imagens como fontes em nossos trabalhos, mas com recortes diversos – História Antiga e Contemporânea –, nos debruçamos sobre esta problemática com o intuito de conhecer melhor os problemas que nos rodeiam e, na medida da possível, promover relações potencialmente frutíferas.

Tendo isto em mente, neste artigo nos propomos a apresentar uma discussão a respeito dos problemas enfrentados na academia por profissionais que trabalham com imagens (sejam elas do imaginário das comunidades estudadas, sejam de obras de arte, entre outros), bem como das dificuldades específicas no campo da História em utilizar uma abordagem que problematize adequadamente a visualidade. Para tanto, o artigo foi dividido em três partes principais, de modo a sistematizar algumas discussões; em um primeiro momento, apresentamos as duas áreas de conhecimento e suas dificuldades, onde percebemos que a marginalização que sofre a Antropologia Visual e da Imagem em seu próprio campo acaba se estendendo às demais ciências humanas, o que relega às imagens o caráter apenas ilustrativo. No segundo tópico, focalizamos as questões pertinentes especificamente ao campo histórico, demonstrando a pouca problematização das imagens em nosso âmbito de pesquisa. No terceiro e mais extenso tópico, tratamos das contribuições que a Antropologia Visual e da Imagem, a História da Arte e as concepções de Memória e Cultura tem a oferecer à História, de modo a apresentar ao historiador metodologias para amparar suas pesquisas.

Desse modo, concluímos que, apesar da marginalização existente, a utilização de imagens e de discussões a respeito dela não diminuem em nada o estatuto de conhecimento científico dos estudos que tratam da visualidade, pois a cultura, a memória, a mente humana, estão pautadas em imagens, pois as constroem, significam, ressignificam. Nesse sentido, é importante ressaltar que a Antropologia Visual e da Imagem não oferece, necessariamente, um método de análise de imagens (seja para o campo da História ou para quaisquer outros), mas que se apresenta como um campo de estudo que cria uma *sensibilidade quanto ao olhar*, a partir de suas ferramentas de trabalho (produção de imagens fotográficas, cinematográficas, criação de imaginário a partir dos sons).

Nesta breve discussão, procuramos salientar, através da apresentação do trabalho de historiadores da arte e antropólogos, alguns instrumentos dos quais os historiadores podem se utilizar para melhor elaborarem suas pesquisas envolvendo imagens. Muitas foram nossas dificuldades para executar este desafio, como a profundidade do debate, seu espaço de discussão relativamente novo e a incursão ao campo da Antropologia. Assim, esta pesquisa é uma experimentação de diálogos entre teóricos da Antropologia, da História e da História da Arte, cada qual em seu tempo e com demandas próprias.

## REFERÊNCIAS

BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHAVEAU, A; TETART, P. (Orgs.). **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.

DIERS, Michael. Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History. **New German Critique**. Durham, n.65, p.59-73, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488533>>. Acesso em 22 set. 2014.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. “Etnografia: saberes e práticas”. In: PINTO, Celi Regina J.; GUAZZELLI, Cesar Augusto B. (Org.). **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008, p.9-24. Série Graduação.

FIORUCCI, Rodolfo. Considerações acerca da História do Tempo Presente. **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá, n.125, out. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12565>>. Acesso em 05 fev. 2015.

GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed, 13ª reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINSBURG, Faye. “Não necessariamente o filme etnográfico; traçando um futuro para a Antropologia Visual”. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia. **Imagem em foco, novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p.31-54.

GOMBRICH, Ernest H. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Londres, v.62, p.268-282, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/751389>>. Acesso em 22 set. 2014.

GRIMSHAW, Anna. **The ethnographer's eye**. Ways of seeing in modern Anthropology. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

JORDAN, Pierre. “Primeiros contatos, primeiros olhares”. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, n.1, p.11-22, 1995.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**: escritos sobre o renascimento e a arte moderna. São Paulo: EDUSP, 1998.

KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura**. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

MacDOUGALL, David. **The corporeal image**. Film, ethnography and the senses. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n.45, p.11-36, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Antropologia das formas sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 1, n.2, p.107-117, jul./set. 1995.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2ª ed, 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2009.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 05, set. 2010, p.134-147. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146>>. Acesso em 14 jan. 2015.

THEOI GREEK MYTHOLOGY. **Mnemosyne**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Titan/TitanisMnemosyne.html>>. Acesso em 07 out. 2015.

WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita Malta. Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural. **Revista Territórios e Fronteiras**. Cuiabá, v.3, n.1, jan/jun 2010. Disponível em: <<http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/57/56>>. Acesso em 25 jan. 2015.