



ICONOLOGIA CRÍTICA:

A IMAGEM NA REDEFINIÇÃO DO MÉTODO ICONOLÓGICO NUMA ERA PÓS-PANOFSKY

Rafael Costa Geremias¹

RESUMO

O acúmulo de críticas desde as décadas de 1960/70 ao estatuto da arte e ao uso das imagens no fazer historiográfico, empurrou os pesquisadores nas ciências humanas, sobretudo na história da arte, a constituírem um *corpus transdisciplinar* que respondesse à contemporaneidade dos modos de produção, relação e elucubração filosófica acerca do objeto. Decorre disso, o anúncio do *fim da história da arte* por Hans Belting e a definição de um quadro epistêmico, como apresenta Santiago Jr. (2019a, 2019b), formado por W. J. T. Mitchell e Gottfried Boehm com suas *pictorial/iconic turns*; e por Georges Didi-Huberman e sua antropologia visual. Comum a eles, o afastamento dos métodos tradicionais da história da arte, propondo caminhos heurísticos que insubordinam a *imagem do texto*, alavancando-a enquanto documento *sui generis*. Soma-se ao quadro Aby Warburg como aquele que em seu tempo oportunizou saídas historiográficas, e que, reavivado hoje numa era pós-Panofsky, tem sua obra como saída para os problemas historiográficos atuais. Dado o contexto, investiga-se a proposição da *iconologia crítica* de Mitchell, sobreposta pela *antropologia da imagem* de Belting em 2006, com a concepção de *determinantes não icônicos* enquanto modelo que tenta abarcar a demanda por uma historiografia da imagem na atualidade.

Palavras-chave: historiografia da arte; *pictorial turn*; *iconologia crítica*; *antropologia da imagem*.

¹ Mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Doutorado em andamento em Teoria e História das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC). Bolsista CAPES-DS. E-mail: rafaelcostageremias@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2249-3374>



CRITICAL ICONOLOGY:

THE IMAGE IN THE REDEFINING OF THE ICONOLOGICAL METHOD IN A POST-PANOFSKY ERA

ABSTRACT

The accumulation of critiques since the 1960s and 1970s regarding the status of art and the use of images in historiographical work has pushed prompted researchers in the human sciences, especially in the history of art, to create a transdisciplinary corpus that responds to the contemporaneity of the modes of production, relationship relations and philosophical elucidation about the object. This led to the announcement of the end of the history of art by Hans Belting and the definition of an epistemic framework, as presented by Santiago Jr. (2019a, 2019b), formed by W. J. T. Mitchell and Gottfried Boehm with their pictorial/iconic turns; and by Georges Didi-Huberman and his visual anthropology. Common to them is the distancing from traditional methods of art history, proposing heuristic paths that insubordinate the image from the text, leveraging it as a *sui generis* document. Aby Warburg is added to the picture as someone who in his time, provided opportunities for historiographical solutions and who, revived today in a post-Panofsky era, has his work as a solution to current historiographical problems. Given the context, the proposal of Mitchell's critical iconology is investigated, overlapped by Belting's anthropology of the image in 2006, with the conception of non-iconic determinants as a model that attempts to encompass the demand for a historiography of the image today.

Keywords: historiography of art; pictorial turn; critical iconology; anthropology of the image.

INTRODUÇÃO

Alloa (2019, p. 93) e Mirzoeff (1999, p. 01) afirmam que a sociedade pós-moderna vive uma era visual orientada por um mundo moldado por imagens. Eles destacam a dimensão que ocupam no cotidiano, elencando a sua diversidade e suas interfaces de visualidade. Corroborando os seus argumentos a partir da atualidade tecnológica, essa era visual é recrudescida pelo acesso aos dispositivos móveis, nos quais as imagens são produzidas-consumidas por uma *persona* dúplice de produtores-consumidores, cooptados por um fluxo vertiginoso de registrar e compartilhar, facilitado mais recentemente pelas Inteligências Artificiais. Uma conjuntura que acirra também os campos de saberes nas ciências humanas a constituírem um *corpus transdisciplinar*, com proposições coerentes





à contemporaneidade dos modos de produção, relação e elucubração acerca do que é uma imagem, culminando em formas de a perceber dentro do fazer disciplinar.

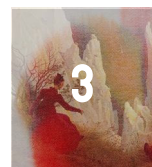
É o que sucede à história da arte, a qual se mobiliza para adequar suas ferramentas epistêmicas de trato e uso das mesmas, desencadeando na sua extrapolação metodológica e disciplinar. Aliás, a história da arte, de acordo com Manghani *et al.* (2006, p. 83), é a disciplina acadêmica que há mais tempo estuda os artefatos visuais, e, também, como aponta Meneses (2003, p. 13), é a pioneira em reconhecer sistematicamente o potencial cognitivo da imagem para fins historiográficos. Situa-se, a partir de Medeiros (2022), o início dessa mobilização nas décadas de 1960/70 com as mudanças no estatuto da arte determinadas pela arte conceitual e pelo acúmulo de críticas direcionadas ao uso da imagem na historiografia.

Mitchell (1942-) (2019, p. 15) destaca o intercurso de pesquisadores que têm na disciplina de história da arte o seu ponto de partida, como é o caso de Michael Baxandall (1933-2008), Svetlana Alpers (1936-), Hans Belting (1935-2023) e David Freedberg (1948-), que expandiram seus trabalhos para as fronteiras da retórica, das tecnologias ópticas e das imagens não artísticas; depois, aqueles que, advindos da semiologia, do estruturalismo e do desconstrutivismo, apropriaram-se da área e introduziram novos métodos.

Alimentando este contexto de expansão disciplinar, o anúncio do *O fim da história da arte?* por Belting, datado de 1983 e revisado sob novo título: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, ressalta, na diferença entre os dois títulos, dada pelo ponto de interrogação, a certeza de que o fim se consolidou, porque o objeto de estudo se alterou e não se conteve mais nos seus enquadramentos tradicionais. Ademais, Belting avisa que o tema não deve ser esgotado em si a partir de provas sinédoques, pois está “em processo contínuo de transformação interna e externa” (Belting, 2012, p. 12-15).

Amaro (2009, p. 17) destaca a coincidência entre a revisão das teses feitas por Belting e seu desligamento como docente de história da arte na Universidade de Munique, para criar um programa de doutoramento na *Escola Superior de Criação*, em Karlsruhe, no ano de 1992, chamado *Ciência da arte e teoria das mídias*, explicitando a necessidade de reflexão interdisciplinar deliberada pela mudança do objeto. Disso, ele materializa seu projeto *Antropologia da Imagem/Bild-Antropologie* em 2001, assumindo as imagens artísticas e não artísticas para sua historiografia.

A propósito, no começo de seu livro, ele evidencia o exemplo de historiadores como Ernst Gombrich (1909-2001), que transitou entre a história da arte clássica e a psicologia da percepção, fazendo uso dessa totalidade das imagens, tal como



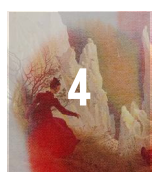


Aby Warburg (1866-1929), que segundo Belting “teria desenvolvido sua própria antropologia das imagens, se o seu pensamento não tivesse sido coartado pela iconologia de Erwin Panofsky e Edgar Wind” (2014, p. 10). Assim, ele toma a liberdade para subscrever a *kulturwissenschaft*¹ de Warburg, sem, no entanto, citá-lo ou historicizá-lo, ressaltando que o importante é assimilá-lo e vertê-lo para hoje. Em seguida, desponta a necessidade de rever o significado da iconologia “que tem que ser redefinido para novas e mais amplas utilizações que, em rigor, transcendem as fronteiras da história da arte” (Belting, 2014, p. 10-11). O autor reivindica uma iconologia crítica que se conecte à história das imagens no presente devido ao assujeitamento das sociedades ao poder das *mass media*², que escapa às disciplinas e métodos tradicionais de interpretação da imagem, como a semiótica e a supracitada iconologia (Belting, 2006, p. 35).

Disso, a necessidade de uma iconologia que disponha de recursos epistêmicos no trato das imagens, capaz de responder à urgência levantada por Belting, e também, ao acúmulo crítico das ciências humanas em seu fazer historiográfico como um todo, que negando as imagens enquanto fonte *sui generis*, subordina-as à palavra como reforço ilustrativo, promovendo argumentos circulares, tal como Ginzburg diz ser (1989, p. 63): “lê neles o que já se sabe, ou crê saber, por outras vias”. Uma circunscrição submissa da imagem que remonta ao Renascimento e à formação posterior de uma história secular atrelada a um *método erudito* desenvolvido no século XVII, cujo objetivo era autenticar as fontes por meio de documentos escritos (Knauss, 2006, p. 100).

A crítica de Ginzburg ressoa ao *formalismo* de Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945), que foi método tradicional na historiografia da arte, fundamental para a consecução dos estilos artísticos e da definição da disciplina enquanto campo autônomo ao da história no século XIX (Almeida, 2015, p. 83), porém mal quisto por Warburg em seu tempo, por ser um método meramente estetizante que dirimia, a seu ver, a polissemia e a transdisciplinaridade que a imagem demandava em sua *kulturwissenschaft* (Vieira Neto, 2019, p. 306). Belting (2012, p. 249-252) reforça que tanto o *formalismo* de Wölfflin quanto a iconologia de Panofsky foram importantes em seu tempo, mas se comprovaram como métodos obsoletos para escrever a história da arte hoje. Mitchell (2019, p. 19) sintetiza a atualidade da historiografia da arte como uma era pós-Panofsky.

Portanto, esta é a questão central que permeia a discussão abordada na primeira parte deste texto: a redefinição da iconologia e a consolidação de novos paradigmas epistemológicos no que se refere ao uso das imagens no fazer historiográfico nas ciências humanas, sobretudo à disciplina de história da arte, considerando o revés crítico realizado à iconologia panofskyana por Didi-Huberman





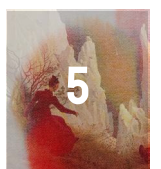
(1953-), Mitchell, Boehm (1942-) e Belting, desdobrada pelos reordenamentos filosóficos sobre a imagem. Santiago Jr. (2019a, 2019b) destaca a formação de um quadro epistêmico composto por autores que condensam essas mudanças, a citar: Didi-Huberman, representante da *Théorie de l'image* na França, com seu anacronismo e sintomatologia³; Boehm com a *Bildwissenschaft* e sua *iconic turn/virada icônica* em 1994 na Alemanha; Mitchell em 1992 com a *pictorial turn/virada visual* nos Estados Unidos, fortalecendo os *Visual Studies*⁴.


Do quadro apresentado, traçam-se pontos de convergência entre os autores, a exemplo da subscrição de Belting à Warburg, com o intuito de constatar a importância deste para a referida renovação paradigmática sobre a imagem e da iconologia enquanto método de perscrutação da mesma, considerando o reflorescimento de sua obra que inspira pesquisadores a “saídas importantes para os impasses [...] contemporâneos dos campos de pesquisa que escolhem colocá-lo na condição de precursor” (Damas, 2022, p. 118). Mérito conferido tardiamente, considerando que foi ele quem fez da iconologia, desde 1912, a base de sua obra e por ela congregou em seu Instituto Warburg - *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg [KWB]* na Londres de 1933, Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Gombrich e Edgar Wind (1900-1971) (Meneses, 2012, p. 244). Assim, a partir de Vieira Neto (2019), Damas (2022), Medeiros (2022), alimenta-se a ideia de Warburg ser a referência para a consecução da história da arte hoje e da refundação do método iconológico.

Neste encaço, partindo das imagens e das especificidades únicas geradas pela visualidade e seu transbordamento epistemológico, a segunda parte deste artigo destaca a *iconologia crítica* de Mitchell, delineada nas respectivas obras: *Iconology – Image, Text, Ideology* ([1986] 2016); *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* ([1994] 2009); *What do Pictures Want: the lives and loves of images* (2005); *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* ([2015] 2019) e a aproximação posterior de Belting em seu artigo *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* ([2005] 2006) para a revista *Critical Inquiry*, correlato a sua *Antropologia da Imagem* (2001), a partir do que o autor nomeia como *determinantes não icônicos*⁵.

Investigam-se as contribuições deste modelo iconológico, consubstanciado nas proposições dos dois autores, no que alcança a delimitação do método em seus fundamentos epistemológicos e heurísticos, mas também no que tange às possibilidades de atualização e superação dos problemas aqui trazidos, inclusive por eles, sobre o uso da imagem no fazer historiográfico da arte.

Orienta-se a crítica pelas seguintes perguntas: é possível que a *iconologia crítica* sobreposta pela *antropologia da imagem* consolide método apropriado para





historiografar sobre as imagens na atualidade? De que maneira o método respeita a plenitude das formas visuais, haja vista a ruptura entre *palavra* e *imagem* aceita pelo quadro epistêmico atual, sem incorrer em argumentos circulares, considerando que os problemas levantados historicamente pela contemporaneidade sobre os métodos iconológicos desde Cesare Ripa (1555-1622) em 1593 aos herdeiros do Instituto Warburg são os mesmos relacionados à validade do uso das imagens noutras disciplinas?

RE-INCURSÃO DA IMAGEM: NOVOS PARADIGMAS PARA UMA NOVA ICONOLOGIA

A utilização da imagem em seu potencial cognitivo histórico começa no século XVIII, ascendendo seu protagonismo no século XIX com a fotografia utilizada pelos pesquisadores em diversas disciplinas (Meneses, 2003, p. 13). Neste século surgem os arquivos fotográficos, como os do *Victoria & Albert Museum*, em Londres, ou do *Cabinet des Médailles*, em Paris (Meneses, 2012, p. 251). No século XX, em 1929, a fundação da Escola dos *Annales* por Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) na França inaugurou um movimento historiográfico determinante no reconhecimento das fontes visuais na elaboração da história (Pereira, 2016; Cardoso e Mauad, 1997). Entre o fim do século XIX e meados do XX, Warburg circunscreveu suas pesquisas em torno das imagens, rearranjando os rumos da disciplina de história da arte ao assumir fontes heterogêneas. Uma virada epistemológica à imagem que se alinha ao propósito deste texto e, por esse motivo, voltar-se-á mais à frente ao autor.

A efetiva adesão às imagens pelos pesquisadores das ciências humanas data do fim da década de 1970 e início de 1980, sustentada pela renovação historiográfica na França com a obra *Faire l'histoire: Nouvelles approches* de 1974, organizada por Jacques Le Goff (1924-2014) e Pierre Nora (1931-), publicada no Brasil em 1976. Ambos os autores são tributários da Escola dos *Annales*. Em 1980, a publicação no Brasil de *Ideologias e Mentalidades* de Michel Vovelle (1933-2018), cujos capítulos tratam da história das mentalidades amparadas em documentos iconográficos, destaca que “a limitação das fontes escritas seria superada pelo uso das fontes figurativas, meio pelo qual as representações imaginárias circulariam” (Mauad, 2016, p. 35).

Gillian Rose, autora do livro *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials* (2016), também situa essa renovação historiográfica a partir da década de 1970 com a transformação no entendimento da vida social, alimentado pela crítica marxista sobre a cultura de massa feita por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973); em 1980, o desenvolvimento na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, de um grupo dedicado aos *Cultural Studies*. Este





momento é conhecido como *cultural turn*, pois o termo “cultura’ se tornou um meio crucial pelo qual muitos cientistas sociais compreenderam os processos sociais, identitários e as mudanças sociais e seus conflitos”. Expõe-se que estes convergem às representações visuais para compreender a construção e representação cultural das sociedades ocidentais imersas numa gama de tecnologias visuais, tecendo suas críticas sob a premissa de que tais representações não são inocentes, pois “imagens não são janelas transparentes para o mundo. Elas interpretam o mundo; elas o exibem em modos específicos; elas o representam” (Rose, 2016, p. 01, tradução própria).


Peter Burke (1937-) em *Testemunha Ocular* (2016) destaca o uso da imagem enquanto evidência histórica em coexistência com textos literários e testemunhos orais (2016, p. 17). Ele expõe que o uso cresceu na metade da década de 1980 nos países anglófonos, servindo como prova acerca da *pictorial turn* propagada por Mitchell no fim da década (2016, p. 22-23). Rose (2016, p. 04) e Mauad (2016, p. 36), ao encontro de Burke, destacam a importância da *pictorial turn*, porque, ao contribuir para a discussão entre texto *versus* imagem e estatizar uma virada visual, abalou a práxis historiográfica, até então confortável com a semiótica.

A problemática da *pictorial turn* no Brasil e a crítica ao uso das imagens pelas ciências humanas são dirigidas fundamentalmente por Ulpiano Meneses (1936-) e Paulo Knauss no início do século XXI e mais recentemente por Francisco Santiago Jr. Ademais, esta virada epistemológica à imagem reacendeu a discussão do que seria uma fonte histórica a ser considerada no seu fazer (Fontanini, 2021, p. 01).

Burke (2016, p. 24-25) critica o conceito de fonte quando historiadores se referem assim aos seus documentos de pesquisa, para ele, a palavra idealiza que os pesquisadores estão “enchendo baldes no riacho da Verdade” com o intuito de purificar suas histórias à medida que “se aproximam das origens”. Perceber estes, como indícios do passado no presente pode ser mais útil porque assume a interdependência das ações dos sujeitos na manifestação daquela realidade. Ao termo indícios, ele substancia como “manuscritos, livros impressos, prédios, mobiliários, paisagem (como modificada pela exploração humana), bem como muitos tipos diferentes de imagens: pinturas, estátuas, gravuras e fotografias”.

Em consonância, Knauss (2006, p. 98-99) expõe a noção de vestígios visuais, classificando-os como imagens bidimensionais e tridimensionais. Ele destaca a pertinência do uso desses na historiografia, tanto porque são tão antigos e se presentificam no hoje, quanto porque antecedem, em muitas civilizações, a escrita e sua hegemonia sancionada no Renascimento pela concepção do documento, sinônimo de fonte histórica, por sua vez, fonte escrita; este que autenticava as imagens da Antiguidade Clássica acumuladas nos antiquários da época. Tal





hegemonia também ratificou o poder da Igreja Católica sobre a sociedade europeia, delimitou preliminarmente a disciplina de história, contribuindo para a epistemologia e para a filologia; determinou um *método erudito* no século XVII. Nas palavras do autor, “A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo, na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais” (Knauss, 2006, p. 101).

Knauss argumenta que o uso da imagem na historiografia recente acontece pela valorização da história das representações, pressionada por campos disciplinares da história, da antropologia e da cultura que impuseram “a revisão definitiva da definição de documento [não apenas o escrito] e a revalorização das imagens [artefatos visuais] como fontes de representações sociais e culturais” (Knauss, 2006, p. 102, grifo próprio). Ele ressalta que tais documentos escondem ideologias preceptoras de práticas sociais que devem ser destacadas e confrontadas na atualidade.

Assim, desprezar estes vestígios é ignorar a multidimensionalidade da experiência social e a diversidade dos grupos que a produziram em seu tempo. Quando um historiador nega a utilização desses documentos, está também norteando o fazer historiográfico por um único caminho e, por assim dizer, achatando tal processo a uma interpretação hegemônica determinada pela fonte escrita (Knauss, 2006, p. 99-100).

Santiago Jr. (2019a, 2019b) ressalta que o despertar contemporâneo para as imagens não somente é engendrado pela *pictorial turn* de Mitchell, mas conjugado por um quadro epistêmico, do qual este faz parte, consubstanciado à *Bildwissenschaft* e à *Iconic Turn* e pela *Théorie de l'image* na França, representada por Didi-Huberman e sua proposta de anacronismo e sintomatologia. Comum a eles, a revisão da antiga disputa entre texto e imagem, garantindo protagonismo às imagens por meio do deslocamento de poder da fonte textual para a fonte visual, autorizando-a a ocupar um espaço de insubordinação teórica.

Consolida-se agora a problemática do uso da imagem nas ciências humanas para compreender o rompimento que este quadro epistêmico representaria ao reivindicar protagonismo à imagem em detrimento ao texto, considerando a práxis histórica dos pesquisadores em rejeitar a imagética como documento imanente. Não se recomendava dar poder a uma fonte não fidedigna que suscitava ambiguidade devido à interpretação negligente do olhar, sobretudo às sínteses iconográficas e iconológicas, porque, embora esses programas fossem acessados por meio de documentos escritos, ainda solicitavam do pesquisador uma investigação a partir das próprias imagens e isso é “intuitivo em demasia, muito especulativo para que possamos confiar” (Burke, 2016, p. 60). Portanto, eles majoritariamente a





usavam como reforço e ilustração de suas premissas, incorrendo em argumentos circulares, tal como afirma Ginzburg (1989, p. 63): “lê neles o que já se sabe, ou crê saber, por outras vias”.

Alloa (2019) corrobora a questão, afirmando que os métodos tradicionais da história da arte materializam a imagem como apêndice da escrita. São os casos das enciclopédias do século XVII, como a *Iconologia* de Cesare Ripa de 1603, que fomenta a ideia de que o ícone repousa e surge da literalidade da palavra, segundo o autor:

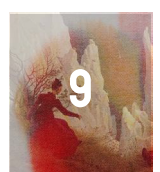
Há uma tentativa de destacar os elementos de pintura para torná-los “legíveis”, ou seja, fazer com que tudo o que convence “por meio dos olhos” seja comparável ao que convence “por meio das palavras. (...) A imagem é subordinada ao texto em todos os aspectos e não pode ser pensada de forma independente” (Alloa, 2019, p. 95-96).


Perini *et al.* (2020) explicam que o objetivo de Ripa era o de subordinar o fazer pictórico à palavra. Mitchell (2016, p. 22), por sua vez, apodera-se do termo *iconologia* para dar nome ao seu livro, destacando o livro de Ripa de 1592⁶, não ilustrado, para se filiar a uma tradição de reflexão sobre a imagem que se inicia no respectivo período e que culmina na formatação moderna do método por Panofsky.

Panofsky apresenta seu método iconológico no livro *O significado nas artes visuais* de 1955. Ele reafirma as fontes textuais como mais importantes do que as imagens para a síntese iconológica. Embora seu método busque o afastamento da literalidade de Ripa, Alloa (2019, p. 96) aponta a malograda tarefa do historiador que acaba por renovar essa subordinação icônica ao discurso, só podendo ser interpretada por meio das fontes textuais escondidas. Para ele, a imagem é sempre uma *alegoria*, em seus aspectos amplo e etimológico, que não possui “[...] um sentido intrínseco em si, mas expressa algo diferente de si mesma e, nesse sentido, é alegórica (do grego *all’agôreuein*, literalmente, ‘falar de outra coisa’)”.

Esta prevalência do texto sobre a imagem é justificada por sua ânsia em tornar a história da arte uma disciplina pertencente ao campo das humanidades, tratada com método e cientificidade tal qual as disciplinas das ciências naturais demandavam à época. Aqui, o cientista é o historiador que é também um humanista preocupado com os *registros deixados pela humanidade* que significam e expressam ideias emergidas da corrente do tempo, numa estrutura espaço-temporal, que não envelhecem e pertencem ao cosmo da cultura (Panofsky, 2001, p. 26).

O método iconológico de Panofsky, tal como Saxl, Wind e Gombrich, herdeiros do Instituto Warburg, se distancia da iconologia operada por Warburg na medida em que tem a imagem preterida pelo texto.





Ginzburg atesta que a tradição iconológica warburguiana faz o oposto, tomando os testemunhos figurativos como fontes autênticas:

“Como justamente observou C. G. Heise, o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica” (Ginzburg, 1989, p. 56).

Essa duplicidade da pesquisa de Warburg é posta num percurso transdisciplinar que envolve a história do estilo, da sociologia, da história das religiões e da linguagem. Seu interesse, apesar de fragmentário, é de uma história da arte ampliada subsumida em sua *Kulturwissenschaft* (Ginzburg, 1989, p. 56). Fernandes (2018) evidencia que Warburg compreendia que as pesquisas sobre o artefato artístico se beneficiavam da totalidade dos saberes que o conformavam, demonstrando a incapacidade de aprendê-lo estritamente sob o viés estetizante. Vieira Neto (2019, p. 307-308) recobra que em sua tese de doutoramento sobre Botticelli e sobre os afrescos do *Palazzo Schifanoia*, Warburg firma a transdisciplinaridade inerente ao seu estudo filológico-iconográfico, fazendo uso de múltiplas fontes para realizar a sua análise iconológica sem recuar transpor as fronteiras disciplinares.

Em seu texto autobiográfico de 1927, *De arsenal a laboratório*, Warburg explana sobre as questões que constituem a sua pesquisa, como as relações de troca entre o Norte e Sul europeu renascentista e a *Nachleben der Antike*⁷; as noções díspares ou polaridades que se tensionam antiteticamente, tal como o *ethos* apolíneo e o *pathos* dionisíaco, e a secularidade *versus* as arraigadas superstições (Warburg, 2018). Aspectos que se imbricam numa virada epistemológica à imagem, garantida, sobretudo, pela defesa da adoção de imagens não artísticas para o desenvolvimento de sua história da arte, como é o caso do texto *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*, cujas imagens usadas foram em sua maioria provenientes de livros e impressos; também, da pesquisa etnográfica realizada com os indígenas Pueblos na América do Norte, na qual, em texto conferencial, assegura sua posição ativa enquanto historiador que faz uso das imagens como ferramenta de trabalho. Em suas palavras: “[...] apresento-lhes imagens, acompanhadas por palavras, que obtive em uma viagem transcorrida já há 27 anos (e a maior parte delas fotografadas por mim) [...]” (Warburg, 2015, p. 182).

Uma posição ativa diante das imagens que se ratifica na totalidade de sua obra, constatada, sobretudo, na fundação de seu Instituto, cujo sistema organizacional diferia da catalogação internacional, para outra coerente ao seu projeto; ela continha, na época da sua inauguração, um acervo de 60 mil tomos e 25 mil fotografias; e a confecção do *Bilderatlas Mnemosyne*, iniciado em 1924 e



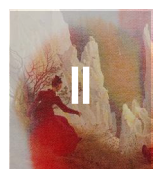



composto por mais de 1300 imagens distribuídas em 63 painéis, era, de acordo com Queiroz (2016, p. 13), um projeto *in continuum* ao qual se dedicou nos últimos anos de sua vida, sendo o seu intento “contar uma história da arte sem palavras [...] ‘uma história de fantasmas para adultos’”.

Hoje, Warburg tem sua obra revisitada, com ampla produção internacional e nacional. Damas atribui tal oxigenação à obra a dois motivos principais. O primeiro tange à maleabilidade disciplinar que amalgama saberes humanísticos aos técnico-científicos; o segundo, é que Warburg é trazido à luz como um visionário que inspira os pesquisadores “saídas importantes para os impasses [...] contemporâneos dos campos de pesquisa que escolhem colocá-lo na condição de precursor” (Damas, 2022, p. 118).

Coadunando a Damas, mas também aos estudos sobre Warburg e sua obra realizados pelos brasileiros Fernandes (2018), Baitello e Serva (2022), Wedekin e Makowiecky (2022), Teixeira (2010) e Vieira Neto (2019), pode-se afirmar que Warburg responde à atualidade do fazer histórico com imagens ao menos em quatro pontos: 1) a extrapolação disciplinar, pois borra as fronteiras entre os campos de saberes; 2) o desenvolvimento de uma história não linear e não teleológica; 3) a expansão classificatória do que é uma imagem, adotando imagens não artísticas no empenho de suas pesquisas; 4) o desenvolvimento de caminhos heurísticos e ferramentas epistêmicas, como seus conceitos teóricos não fechados de *Pathosformel*⁸ e *Nachleben der Antike*; bem como o *Bilderatlas* e os procedimentos de montagem que ressaltam o poder da imagem, pondo-as num lugar de protagonismo diante do texto tal como os novos paradigmas propagados pela *Théorie de l'image*, *Bildwissenschaft* e *Visual Studies*.

Um dos autores pelos quais Warburg reascende à pós-modernidade, e que faz parte desse quadro epistêmico apontado por Santiago Jr. (2019a, 2019b), é Didi-Huberman. Ele desenvolveu conceitos que deflagram outras formas de perceber a imagem, tendo como base a sua obra e o *Nachleben der Antike*. Ele considera Warburg o mais antropólogo dos historiadores de arte e vê indícios de que a imagem não se enquadra num campo de saber fechado, ou sequer seria um campo de saber, pois exige do pesquisador uma nova relação dialética que demanda todas as dimensões antropológicas do ser (Almeida, 2015); uma relação firmada por uma ligação diacrônica do olhar entre o sujeito e imagem, pois: “quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (Didi-Huberman, 2010, p. 30); ou ainda mais importante, é quando o autor convida a vivenciar o absurdo de abrir os olhos para ver o que não se vê explicitamente, mas que *nos* olha como uma obra de perda, pois ver é sintoma do perder. Alloa (2015, p. 09-16), no mesmo sentido que Didi-





Huberman, expõe que existe um espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca que “introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber a partir de dentro para uma exposição ao fora”.

Didi-Huberman (2013) evoca Warburg como um *dibuk*⁹, um fantasma que metaforiza sua influência na atualidade da história da arte. Damas ressalta:

A figura “perigosa” que emerge desse projeto de refundação não é mais aquela do “pai da iconologia”, mas a de Warburg “como nosso fantasma” que retorna do “exorcismo” promovido por seus herdeiros intelectuais para assombrar a história da arte com as indeterminações e patologias de um tempo fantasmagórico e sintomático (Damas, 2022, p. 119-120).

Belting subscreve a Warburg, pois considera que este teria desenvolvido uma antropologia da imagem caso não tivesse seu pensamento atravessado pela formatação de Panofsky e Wind (Belting, 2014, p. 10). Sua subscrição, sobretudo, se deve à ampliação dos artefatos considerados como imagem, que por sua vez, redefiniu a própria ideia do que é imagem e o modo de operar a história por meio dela. Ora, quando Warburg expõe que apresentará imagens junto com palavras; imagens, em sua maioria, fotografadas por ele, mas cruzadas com suas memórias de 27 anos atrás, salienta um modo de perceber a imagem que, de fato, faz sentido à antropologia da imagem de Belting e à sua tríade heurística de *imagem, mídia e corpo*.

Boehm tem seu pensamento estruturado pela hermenêutica alemã, pela fenomenologia, pela *Kulturwissenschaft* de Warburg e pela pura visualidade austríaca. Em seu texto publicado em 1985 sobre o retrato renascentista do período 1470-1520, recusou as fórmulas textuais estabelecidas pela iconologia de Panofsky e empreendeu uma lógica visual própria em que “emergia a imagem do retratado como diferença que só poderia gerar identidade justamente porque havia algo que só o retrato como coisa visual fazia ver” (Santiago Jr., 2019b, p. 06). Boehm define esta diferença como *diferença icônica* e é norte para o desvelamento da sua *iconic turn/virada icônica* em 1994.

Mas o que acontece no momento de procurar a imagem na e por sua força? Por definição, só haveria *epistême* como condição de haver alguma coisa como uma lógica intrínseca das imagens, não derivada de nenhum outro princípio exterior. Uma *epistême* da imagem deverá, portanto, tratar as imagens como grandes soberanas, cuja soberania consiste naquilo que é pressuposto a partir delas próprias, a partir de sua materialidade, naquilo que elas geram de sentido (Boehm, 2015, p. 26).

Por meio de seu conceito de *diferença icônica*, ele explica que a imagem opera em múltiplos níveis ao mesmo tempo e compreende que ela só existe em contraste, pois a iconicidade acontece na diferenciação estabelecida entre percepção e consciência desta. Destarte, ele explicita a impossibilidade de concepção de um





logos icônico como pretendida pela iconologia panofskyana, porque “pensar a imagem será, portanto, refletir sobre o entrelaçamento entre as imagens e aquilo que elas mostram. *A lógica das imagens é uma lógica da mostra.*” (Boehm, 2015, p. 22). O autor explica que “pensar a imagem significa, na minha opinião, pensar a unidade sempre em tensão entre o olho, a mão e a boca” (Boehm, 2015, p. 32) e conclui que, quando a imagem se mostra, ela mostra como alguma coisa se mostra e, na sua percepção, gera um sentido do sentido (Boehm, 2015, p. 38).

Diferentemente dos outros autores que declaram filiação à *Kulturwissenschaft* de Warburg em algum ponto de suas proposições teóricas, pode-se afirmar uma hereditariedade indireta em Mitchell: ao explorar e redefinir a iconologia de Panofsky, tributário direto do instituto, ressaltando as contradições que tornam sua metodologia obsoleta frente às críticas sobre o seu uso e entendimento contemporâneo, tal como evidenciado neste texto, mais Mitchell aproxima-se das proposições heurísticas warburguianas. No que tange à redefinição, o autor declara:

Se Panofsky separou a iconologia da iconografia diferenciando a interpretação do horizonte simbólico total de uma imagem da catalogação dos motivos simbólicos particulares, meu objetivo é generalizar ainda mais as ambições interpretativas da iconologia, pedindo-lhe que considere a ideia de imagem como tal (Mitchell, 2016, p. 22, tradução própria).

Todavia, tomar a imagem como tal e evidenciá-la não significa refutar o texto. Santiago Jr. (2019b, p. 18) explica que Mitchell empreende um exercício de alteridade entre imagem e texto, atendo-se a premissa de uma dialética fraturada em que testa a possibilidade relacional entre ambas, sua intenção é: “se a imagem é fundamento da ‘ordem das coisas’, é preciso investigar as coisas de seu ponto de vista e ver como a linguagem se perturba com ela”. Assim, de acordo com Santiago Jr., Mitchell designa a sua *pictorial turn* e precisa sua *iconologia crítica* como método de interpretação para este novo contexto. Nas palavras do pesquisador brasileiro:

Esta é a base da nova iconologia de Mitchell. Apropriando-se da abertura produzida por Panofsky, ele postula que textos e imagens servem de guias mútuos na investigação histórica das representações, evitando, contudo, os velhos hábitos hermenêuticos da repressão do que seria específico ao pictórico. Isso só é possível porque a emergência das imagens (*pictures*) e textos (*texts*) consiste nas próprias práticas de significação sociais que encarnam as imagens (*idea*). Essa noção não significa apenas a possibilidade de olhar o mundo usando imagens como objeto de conhecimento, mas que as imagens estiveram em todos os objetos de conhecimento já montados (Santiago Jr., 2019, p. 18).

Os autores supracitados concordam: há um para além da imagem, uma ruptura irreconciliável entre as unidades simbólicas, algo inapreensível que escapa à compreensão; que transborda e que não pode ser dito, expresso e interpretado





apenas pela palavra escrita e seus códigos academicamente postos. Dessa forma, o quadro epistêmico interdisciplinar montado por Santiago Jr. (2019a, 2019b), com autores ligados ou não à *pictorial/iconic turn*, fundamenta essa virada à imagem que possibilita continuarem a historiografar paradoxalmente este vazio inapreensível. Eles se afastam cada um em um nível diferente da análise iconológica panofskyana, a qual estabelecia que o conteúdo das imagens artísticas estivesse exclusivamente no documento escrito, ou submetido a ele. E, ao passo que estes se afastam de Panofsky, incluindo Mitchell em sua redefinição, dado o revés crítico e a conjuntura contemporânea, afirma-se, baseando-se na revitalização da obra e da personalidade de Warburg, como expõe Damas (2022), mais se aproximam da sua *Kulturwissenschaft* e de sua operação iconológica.

Acrescenta-se a esse quadro Emmanuel Alloa, autor e organizador do livro *Pensar a Imagem* de 2015, que reúne autores fomentadores de um *corpus* sobre a imagem, alguns já citados aqui e outros como Marie-José Mondzain (1942-), Emanuele Coccia (1976-), Jean-Luc Nancy (1940-2021), Jacques Rancière (1940-) e Horst Bredekamp (1947-). Menciona-se também Dietmar Kamper (1936-2001), ausente no respectivo livro. Esses consubstanciam em suas pesquisas ferramentas heurísticas e epistêmicas no uso da imagem que respondem à necessidade coeva por uma prática historiográfica não linear, não teleológica e transdisciplinar.

Pretende-se, a partir de então, elucubrar sobre a pergunta posta na introdução: é possível que a *iconologia crítica*, sobreposta pela *antropologia da imagem*, consolide método apropriado para historiografar sobre a condição das imagens na atualidade?

ICONOLOGIA CRÍTICA: CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO PARA A HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Uma resposta já garantida por Mitchell é que nenhuma teoria é ou pode ser adequada à imagem, pelo menos não as que a veem como algo apreensível pelo discurso e que a empurram constantemente para uma crise. A este impasse entreposto pela teoria e imagem, ele expõe seu método como uma saída a partir de “uma não iconoclasta ‘reverberação dos ídolos’ como espírito de uma iconologia crítica, ou de uma teoria que não sonha em dominar a imagem” (Melo Rocha; Portugal, 2009, p. 02-03). Em seguida, mostra sua práxis iconológica:

“Minha estratégia básica é trabalhar como um caçador de imagens através da mídia, livremente transgredindo fronteiras históricas e disciplinares entre, digamos, *film studies* e história da arte, ou entre a arte antiga, ‘primitiva’, como é chamada, e a moderna. Não que eu ignore as fronteiras. Ao contrário: o momento do cruzamento de uma fronteira é parte crucial do trabalho: não apenas notar a fronteira, mas se perguntar de que tipo é e como foi instituída (e.g., a fronteira entre arte de elite e arte



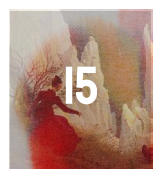



popular, ou entre imagens verbais e imagens visuais), ou foi uma invenção histórica específica de uma cultura ou civilização particular? Estou especialmente interessado na migração das imagens, seus cruzamentos (*cross-breeding*) e hibridações, características cruciais da evolução histórica das imagens em espaços imperiais e coloniais." (Melo Rocha; Portugal, 2009, p. 03).

Em seu livro *Iconology*, esta práxis ainda não está efetivamente dada, pois nele objetivou teorizar sobre o que é uma imagem e tudo o que ela ocupa e deriva em relação aos pares de *texto* e *ideologia*, de maneira a reconectar com a iconologia em seu sentido literal, em que *logos* (palavras, ideias, discursos ou ciência) dos *ícones* (imagens, figuras e semelhanças) estabelece uma *retórica das imagens* própria, a qual resiste à naturalização do ícone pelo *logos* e conseqüentemente aos respectivos pares. Na prática, Mitchell está sugerindo sobrepor, justapor, comparar e friccionar imagem contra imagem, imagem contra *texto* e *ideologia*, com o intuito de "apontar seu poder figurativo", como se refere Alloa (2019, p. 96) acerca do deslocamento epistêmico do texto para a imagem. Belting (2014, p. 10) argumenta sobre esse deslocamento na iconologia de Mitchell da seguinte maneira: "A sua novidade não reside propriamente na metodologia, mas sim na presunção de que ela possibilita o estudo dos meios icônicos não baseados em textos".

Para Mitchell, a infinidade de coisas que podem ser englobadas como imagem e a constatação de que nem sempre tais coisas compartilham algo em comum entre si, o levam a propor que sejam apreendidas numa *família de imagens* estendida que "migraram no tempo e no espaço e sofreram no processo mutações profundas" (Mitchell, 2016, p. 31, tradução própria), tal como no exemplo do Bezerro de Ouro, que primeiro foi materializado como escultura, depois como descrição verbal e por último como imagem numa pintura (Mitchell, 2019, p. 26-27). Assim, tê-las sob esse conceito possibilita construir uma genealogia para além da determinação teórica do termo ratificado pelos discursos institucionais, expandindo-as em seus cruzamentos disciplinares, tal como explica:

(...) as imagens mentais correspondem à psicologia e à epistemologia; as imagens ópticas, à física; às imagens gráficas, esculturais e arquitetônicas, ao historiador da arte; as imagens verbais, ao crítico literário; as imagens perceptuais ocupam uma variada região fronteiriça em que fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores da arte e estudiosos da óptica colaboram com filósofos e críticos literários. Esta é a região que habitam uma série de criaturas estranhas que rondam a fronteira entre as interpretações físicas e psicológicas das imagens: as "espécies" ou "formas sensíveis" que (de acordo com Aristóteles) emanam dos objetos e se imprimem como um selo nos receptáculos similares à cera de nossos sentidos; as *aparições*, que são versões ressuscitadas dessas impressões evocadas pela imaginação na ausência dos objetos que as estimularam originalmente; "dados sensoriais" ou "percepções" que cumprem um papel análogo na psicologia moderna; e, finalmente, essas "aparências" que (no senso comum) se interpõem entre nós e a realidade, e às que tantas vezes nos referimos com o termo "imagens" (desde a imagem que projeta um ator talentoso,





às imagens criadas para produtos e personagens por especialistas em publicidade e propaganda) (Mitchell, 2016, p. 32, tradução própria).

Juntamente ao supracitado livro, Mitchell elenca duas obras que intentam responder perguntas que atravessam sua bibliografia e que constituem as ferramentas heurísticas de sua *iconologia crítica*, como: *O que é uma imagem? Qual a relação delas com a linguagem? Como elas circulam pelos meios de comunicação? O que as imagens querem?*, São elas: *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (2013) e *What do Pictures Want: the lives and loves of images* (2005). Ele expõe que, se em *Iconology* tentou submeter o ícone ao *logos*; em *Picture Theory*, investiu na ideia contrária, invertendo as relações de poder, desejando que as imagens teorizassem por si próprias, culminando numa imagem para a teoria; em *What do Pictures Want*, explana sobre o poder que as imagens emanam, como se vitalizadas animicamente e capazes de despertar reações de amor e ódio sobre elas; reações apreendidas pelo autor como *psicologia política dos ícones*, que trata da iconofobia, da iconofilia, da iconoclastia e da idolatria (Mitchell, 2018; Mitchell, 2013, 2016).

Acrescenta-se a essa trilogia a obra *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media aesthetics* (2019). Nela sintetiza os conceitos e as perguntas com os quais trabalhou nas anteriores, explorando os quatro conceitos fundamentais que conformam uma ciência das imagens: a *pictorial turn*, diferença entre *image* (imagem) e *picture* (imagem material), *metaimagem* e *bioimagem*¹⁰.

Foca-se agora na distinção entre *image* e *picture* proposta por Mitchell, como ponto de entrecimento entre suas ideias e as de Belting (2006), o qual sobrepõe a iconologia de Mitchell com sua tríade exposta em *Iconology* a partir da sua *antropologia da imagem* e sua tríade de *imagem, mídia e corpo*, conceituada por ele como *determinantes não icônicos*.

Mitchell distingue imagem e imagem material a partir dos termos *image* e *picture*, que existem separados no idioma inglês. Metaforicamente expõe: “pode-se pendurar uma *picture*, mas não se pode pendurar uma imagem” (2019, p. 26). Para Belting (2014, p. 26), a indistinção no alemão entre imagem e imagem material conferida pela palavra *Bild* permite conceber um entrelaçamento entre as imagens endógenas e exógenas ao *corpo*, referência para a interação e produção imagética. Para ele, é mais coerente pensar na separação propalada por Mitchell, a partir do seu *determinante não icônico* de *mídia*, conjecturando que o estadunidense está buscando um termo que explique o modo como as imagens corporalizam seus meios, pois imagem é aquilo que aparece na imagem material, ou mídia.

Belting explicita que o corpo experimenta a imagem na mídia de forma indistinta e que o ato de lembrá-la indica que esta foi desincorporada do suporte



pelo indivíduo e reincorporada ao seu cérebro, considerando que o *corpo* também é *mídia*. A possibilidade de visualizar a mídia, separada da imagem é um processo analítico deliberado inconscientemente, pois quando se vê a mídia não se vê a imagem e vice-versa. No entanto, Belting (2014, p. 21) avisa que tentar separar as imagens endógenas das exógenas é trair a fundamentação antropológica que a garante.

Em termos da *psicologia política dos ícones* ou *política das imagens*, como se refere Belting (2010, 2014), pode-se agir contra uma imagem material, mas não se pode atingir a imagem que sobrevive na memória, na narrativa, nas cópias e vestígios de outros tempos. Imagem é aquilo que circula, migra e transcende os meios; imagem material é aquilo que aparece num suporte em um lugar específico. Na sua explanação, Mitchell aproxima-se de Belting (2006, 2014), concordando que a imagem aparece no corpo, na memória e na imaginação, como *imagem mental*, classificada assim em sua *família de imagens*; no segundo, sendo o corpo o *lugar das imagens*, uma *mídia viva* que carrega imagens e que também as transmite, reitera que a destruição iconoclasta é impossível.


O consenso entre os dois autores é que só se pode destruir a imagem material, mas que a intenção do iconoclasta reside em tentar aniquilar também a ideia, o pensamento e as palavras que as produzem, como escreve Mitchell (2019, p. 38-39), ressaltando a noção ideológica que perpassa a interpretação da imagem e que faz jus a sua iconologia ser chamada de crítica.

Há aspectos ainda mais abstratos que ambos compartilham sobre o conceito de imagem e que moldam os seus modelos de interpretação visual. Belting (2014, p. 21) propõe que imagem é a *unidade simbólica* que constitui a atividade visual do ser humano. Mitchell (HKW 100 Years Now, 2018) expõe que, além da imagem, a *palavra* e o *som* são também elementos irreduzíveis do universo simbólico humano, considerados pelo autor como “operadores totêmicos que podem galvanizar ou indignar as sociedades”. Ou seja, ao encontro de Belting, Mitchell reforça que a produção imagética, composta por estes operadores, participa de uma eterna política regulatória sobre a coerência da sua existência na atualidade que subsiste. Também, desempenham função na sua iconologia, na qual sugere, como passo epistemológico inicial, apropriar-se das peças teatrais e produções audiovisuais por amalgamarem os três elementos.

Belting toma os dois operadores, *palavra* e o *som*, como parte da medialidade de acesso e conformação da imagem no e pelo *corpo*. Mais especificamente sobre a *palavra*, o autor expõe:

A linguagem permite uma imageria verbal quando transformamos palavras em imagens mentais próprias. As palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a





imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam. Neste caso, é a linguagem que serve como um meio para transmitir imagens. Mas aqui também ela necessita do nosso corpo para preenchê-las com experiências pessoais e significado; esta é a razão pela qual a imaginação tem geralmente resistido a qualquer controle público (Belting, 2006, p. 38).

Mitchell, embora não parta do corpo tal qual faz Belting, haja vista que este se alicerça na antropologia, aquele fundamenta suas proposições teóricas no entrelaçamento da linguística e da filosofia estética, a citar Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e Nelson Goodman (1906-1998), expõe no mesmo sentido sobre a capacidade indutora da palavra de manifestar no corpo uma imagem a partir de sua evocação:

A imagem, então, é uma entidade extremamente abstrata e bastante mínima que pode ser evocada com uma simples palavra. É suficiente nomear uma imagem para trazer a mente, isto é, para trazê-la a consciência de um corpo que percebe e que recorda. A esse respeito, é relevante a ideia de Panofsky sobre o *motivo* enquanto é o elemento da imagem material que provoca o conhecimento e em especial o reconhecimento, a consciência de que *isso é isso*; a percepção do objeto nomeável e identificável que aparece como presença virtual, e a paradoxal *presença de uma ausência* que é fundamental para todas as entidades representacionais (Mitchell, 2019, p. 27, tradução própria).

A unidade simbólica do *som* para Belting está na linguagem falada indissociável do *corpo*, enquanto a linguagem escrita migra do corpo para um livro ou monitor, pelos quais não se ouve uma voz, mas se lê um texto e o ato de leitura associa-se ao ato de ver e ouvir imagens. Belting coloca:

Também, de alguma forma, lemos imagens visuais quando a distinguimos de sua mídia. As mídias visuais, em certo grau, combinam-se com a linguagem escrita, embora não tenham experimentado o mesmo tipo de codificação. Nosso ouvido também participa da apropriação das imagens, quando elas surgem na companhia do som, que assim oferece um agente inesperado para percebermos as imagens. O filme sonoro foi à primeira mídia visual a explorar nossa capacidade de ligar som e visão de forma aproximada. Tanto que o acompanhamento musical, já oferecido em filmes mudos por um pianista, modifica também a experiência das imagens no sentido de que elas se tornam diferentes quando uma trilha sonora distinta forma a impressão que se opera em nossos sentimentos (Belting, 2006, p. 39).

Isto leva à constatação, ainda que óbvia, de que a representação nunca é por si, mas sempre em relação entre as unidades simbólicas de *imagem, som e palavra*, e assim, concorrem para a classificação arregimentada histórica e filosoficamente sobre as três funções da imagem, como expõe Kamper (2012): presentificar o ausente, representar enquanto *mimesis* e simular pela técnica. O autor destaca que estas se imbricam em simultaneidade, concorrendo para a sua significação polissêmica, evidenciando o motivo principal pelo qual são feitas: substituir uma falta.



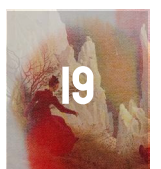



Mitchell investiga a ausência/presença nas imagens de fósseis e clones: “A destruição de uma espécie não equivale necessariamente à destruição de sua imagem. Ao contrário, a extinção de uma espécie é a condição prévia à sua ressurreição como imagem em formas de restos fósseis” (Mitchell, 2019, p. 41, tradução nossa). Belting, por conseguinte, tem nessa função a base para conceituar o que é uma imagem e atrelar a sua produção ao corpo. Partindo do estudo de artefatos de cultos religiosos e fúnebres, em que se destacam aqui os *Crânios de Jericó* e as máscaras mortuárias romanas, o autor explicita: “Como remate do corpo autêntico, a imagem torna-se meio da sua nova presença, em que ele se subtrai ao tempo e à mortalidade” (Belting, 2014, p. 193).

Aliás, o *determinante não icônico de corpo*, que compõe junto à *imagem e mídia* a triangulação heurística de sua *antropologia da imagem*, se destaca pela polissêmica relação que os outros dois tecem a partir e somente por meio dele. Sua premissa ampara que toda imagem é produzida e percebida pelo corpo, mesmo que este esteja globalizado ou virtualizado como na relação atual estabelecida por meio das telas digitais (Belting, 2006). Noção que concebe protagonismo ao corpo e abre caminhos alternativos no que tange à emergência da *pictorial turn*, como anunciada por Mitchell, e à crítica hegemônica, quase iconoclasta, feita pelos estudos das *mass media*, em que achatam a discussão das imagens a uma determinação maniqueísta sobre verdadeiro e falso. Aliás, Belting não rejeita determinada crítica, mas explicita que a interpretação das imagens não pode se dar exclusivamente por uma via, pois, mesmo diante da escalada das mídias digitais na contemporaneidade, o autor defende que o corpo segue como *pièce de résistance* (Belting, 2006, p. 51).

O corpo cumpre dupla função: é tanto meio, porque carrega imagens endógenas por meio da memória, tornando-se o *lugar das imagens*; quanto é veículo de transmissão, quando atua ativamente sobre um suporte material/meio/mídia técnica ou artificial, corporificando-as com suas imagens. É neste processo de externar imagens que reside o *como* elas corporalizam seus suportes e, por sua vez, *como* fomentam e estabelecem relação com aquele outro que as acessa (Belting, 2014). No que concerne à mídia técnica/artificial, ele ressalta que elas cumprem a missão de intercâmbio entre imagem e corpo, funcionando como um elo perdido entre ambos. Assim, a principal função das mídias é a de comunicar as imagens, as quais só o corpo pode produzir, perceber e distinguir entre corpos reais e corpos técnicos ou artificiais (Belting, 2006).

Belting ainda acentua que a relação entre corpo e imagem se fundamenta nos embates ontológicos que o ser humano enfrenta, como o tempo, o espaço e a morte, pois, “A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para





se ver a si como outro e através de imagens” (Belting, 2014, p. 22), ou *in effigie*¹¹. Disso, expõe que o ser humano intermitentemente orbita a imagem que produziu, inquirindo-a sobre a sua própria existência; caso nela encontre a ratificação do seu modo de vida, valida também a permanência da imagem, do contrário, contesta-a, rejeita-a e a substitui no intuito de responder melhor às necessidades atualizadas. Isso demonstra que a *produção imagética* é sempre de caráter provisório, porque é síntese temporal de determinada constituição humana e social.

Se fosse possível concluir a aproximação dos autores numa diferença basilar, esta seria a relação que cada um estabelece com o corpo. Se Belting o tem como a principal mídia, por ser lugar de referência e agente na relação com as imagens para estabelecer a sua *antropologia das imagens*, Mitchell o tem enredado pela atividade do observador diante das mídias numa relação intrinsecamente dialética entre linguagem e imagem que não procura dirimir as suas instabilidades, nem suprimi-las ao *texto* ou à *ideologia*, mas sim acirrará-las, como evidencia o autor na noção de *imagemtexto*, compreendendo “como uma forma sintética e como uma lacuna ou fissura na representação [...] um sintoma da impossibilidade de uma ‘teoria das imagens’ ou de uma ‘ciência da representação” (Mitchell, 2013, p. 79).

Todavia, a incursão de Belting (2006, p. 33) na *iconologia crítica* de Mitchell com mais dois *determinantes não icônicos* de *mídia* e *corpo*, reitera a dialética instável proposta pelo estadunidense, expandindo-a e conferindo à imagem uma energia gravitacional de atração que chama outros *determinantes* a participarem da sua valoração, pondo-se como mais “uma abordagem outra dentre as várias tentativas de apreender as imagens em seu rico espectro de significados e propostas”.

CONSIDERAÇÕES EM ABERTO

Percebe-se no diálogo entre os autores a elaboração de proposições teóricas que fomentam novos caminhos heurísticos que tentam abarcar a complexidade apresentada pela pós-modernidade acerca das imagens. Conjuntura deflagrada pela ubiquidade das imagens nas *mass media*, que ascendendo ao estado da *pictorial/ iconic turn*, mobilizou os pesquisadores nas ciências humanas a empreenderem uma revisão filosófica sobre o que é imagem e, por conseguinte, nos modos de perceber as mesmas em suas pesquisas, buscando superar as contradições apontadas pelo acúmulo de críticas que retrocede à década de 1960/70.

Em especial à história da arte, as mudanças em seu sistema alteraram o seu estatuto e levaram seus pesquisadores a redefinirem seus métodos tradicionais de interpretação da imagem, como a iconografia, o formalismo e a iconologia panofskyana, que se mostraram obsoletos diante do contexto, definido por Mitchell (2019, p. 19) como uma era pós-Panofsky. Uma era que arregimentou um quadro



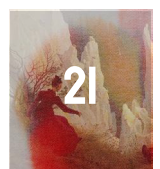
epistêmico (Santiago Jr., 2019a, 2019b) cujos autores em comum realizaram um deslocamento epistemológico entre *texto* e *imagem*, priorizando esta com o intuito de estabelecer um pensamento visual com e de acordo com imagens (Alloa, 2019).


Um deslocamento que mobilizou a fundação de um *corpus* transdisciplinar, em que pesquisadores interessados no assunto transitaram por campos disciplinares diferentes de suas formações para circunscrever a multidimensionalidade da imagem, reafirmando na história da arte o lugar de referência, como afirma Mitchell (2019), ainda que necessária à sua transcendência (Belting, 2014). Disso, não é ao acaso que Warburg reascenda enquanto um historiador da arte âncora para pesquisadores das ciências humanas no desenvolvimento de uma historiografia que exige hoje uma feitura não teleológica, não linear, de vestígios e tempos heterogêneos compilados numa mesma urdidura. Aspectos que Warburg já fazia no início do século XX.

Enfatiza-se que a aproximação entre Mitchell e Warburg merece maior aprofundamento, sobretudo porque, embora o estadunidense não o subscreva como faz Belting, sua operação iconológica de transcender mídias, incluindo audiovisuais e peças teatrais; interessar-se pelas migrações, cruzamentos e hibridizações das imagens para compreender de que forma elas evoluem na história e constituem culturas e ideologias; a extrapolação disciplinar que o permite levantar questionamentos na justaposição de suas fronteiras teóricas, são pontos heurísticos que concatenam as ideias dos autores.

O desenvolvimento do artigo corroborou em alguns pontos ao argumento feito na introdução de que as críticas sobre a validade e forma de uso da imagem servem tanto à historiografia da arte tradicional quanto às outras disciplinas na área de humanas por meio de premissas coadunadas pela interdisciplinaridade dos pesquisadores. Burke (2016) e Knauss (2006) destacam a necessidade de expandir a classificação do que é uma imagem, adotando-a enquanto documento histórico fidedigno tal como o documento escrito; Burke ainda pensa na substituição do conceito de *fonte* por *indício*, matizando a ideia do que é uma imagem. Knauss, por sua vez, evidencia que negar o uso das imagens é nortear a história por um único caminho; é negligenciar, como expõe Santiago Jr. (2019, p. 18), “que as imagens estiveram em todos os objetos de conhecimento já montados”. Mitchell (2016), com sua *família de imagens* e Belting (2006, 2014), com a definição de imagens artísticas e não artísticas, além de expandirem a classificação das imagens, ressaltam a extrapolação disciplinar que convergem em ferramentas epistêmicas para a conformação de sua *iconologia crítica* e *antropologia da imagem*.

Boehm (2015, p. 24) e Belting (2006) afirmam que o caráter polissêmico da imagem não permite que seu acesso se dê por uma única via, por isso, a proposição





dos *determinantes não icônicos*, enquanto adição feita por Belting à *iconologia crítica* de Mitchell, fortalece o respectivo argumento. Ao mesmo tempo em que, de maneira preliminar, pode-se afirmar que, ao se perscrutar a *imagem com corpo e mídia*, juntamente a *texto e ideologia*, empreende-se o despontamento de um caminho heurístico híbrido que consubstancia no *corpo* o elo de conexão entre os seus modelos. Sobretudo, uma virada antropológica à virada visual de Mitchell.

Por fim, explicita-se que imagem e historiografia são contínuas, haja vista que, a cada nova matização filosófica sobre a imagem, outras ferramentas epistêmicas são necessárias para acessá-las.

REFERÊNCIAS

ABREU, Clara Habib de Salles Abreu. Um “banquete de anacronismos”: Didi-Huberman diante do tempo. *Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem*, Juiz de Fora, MG, v. 1, n. 1, p. 493 - 498, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28112>. Acesso em: 15 abr. 2025.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução: Carla Rodrigues (coord.), Fernando Fragoso, Alice Serra e Marianna Poyares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: Um apelo por três voltas no parafuso. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 91-113, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662932>. Acesso em: 15 abr. 2025.

ALMEIDA, Diana Silveira de. A Interpretação de Imagem na História da Arte: questões de método. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/48596>. Acesso em: 15 abr. 2025.

AMARO, Danielle Rodrigues. O fim da história da arte segundo Hans Belting. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 5, p. 16-24, 2009. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3974>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. *Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 32-60, jul. 2006. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.



BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. 1. ed. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução: Carla Rodrigues (coord.), Fernando Fragoso, Alice Serra e Marianna Poyares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 23-38.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [S. l.], v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/612>. Acesso em: 16 abr. 2025.

CARDOSO, Ciro Flamarion Cardoso; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 568- 599.

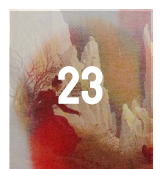
DAMAS, Naiara. Das muitas vidas do passado – Nachleben, história e temporalidade em Aby Warburg. *Imagem: Revista de História da Arte*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14164>. Acesso em: 15 abr. 2025.


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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERNANDES, Cássio. Introdução: sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Tradução e organização: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 11-33.

FONTANINI, Khyara Gabrielly Mendes. Historiografia e imagem: Uma perspectiva historiográfica sobre a adesão das fontes visuais na História internacional e nacionalmente. *Oficina do Historiador*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 0-16, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/oficinadohistoriador/article/view/37432>. Acesso em: 16 abr. 2025.





GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblema, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HKW 100 YEARS OF NOW. *Dictionary of Now #10 | W. J. T. Mitchell: Iconology, 3.0: Image and Theory in Our Time*. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieE943UIGps&t=596s>. Acesso em: 03 jun. 2024.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: CASTRO, Gustavo de (org.). *Mídia e imaginário*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em: 15 out. 2025.

MAGHANI, Sunil; PIPER, Arthur; SIMONS, Jon. *Images: A Reader*. 1. ed. Londres: SAGE Publications Ltd, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, [S. l.], v. 12, n. 14, p. 33-48, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/20858>. Acesso em: 16 abr. 2025.

MEDEIROS SOUZA, José Afonso. A “ciência sem nome” de Aby Warburg ainda interessa à (re)escritura historiográfica da arte?. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29639>. Acesso em: 25 abr. 2025.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2012. p. 243- 262.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. 1. ed. London: Routledge, 1999.

MITCHELL, William John Thomas. *What do Pictures Want: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madri: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. *Iconología: Imagen, texto, ideología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.





MITCHELL, William John Thomas. Dictionary of Now #10: Image and Theory in Our Time. English original version. *HKW Mediathek*. [S.l.], 2018. Vídeo. Disponível em: <https://mediathek.hkw.de/en/video/w-j-t--mitchell--iconology-3-0--image-and-theory-in-our-time--englisch-?overlayObjectType=audio&overlayObjectSlug=w-j-t--mitchell--iconology-3-0--image-and-theory-in-our-time--englisch-&type=audio&slug=w-j-t--mitchell--iconology-3-0--image-and-theory-in-our-time--englisch->. Acesso em: 21 fev. 2026.

MITCHELL, William John Thomas. *La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madri: Ediciones Akal, S.A., 2019.

MELO ROCHA, Rose; PORTUGAL, Daniel. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-Compós*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/376>. Acesso em: 27 jan. 2023.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. São Paulo, 2001. p. 47-87.

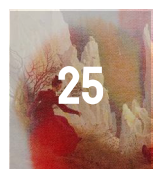
PEREIRA, Maria Cristina Correia L.. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 672-679, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/5vxKKTHV7m8dJqcHdDdNxYb/>. Acesso em: 17 abr. 2025.


PERINI, Carlos Antônio de Souza; CORDEIRO, Maryelle Joelma; COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares; FARACE, Davi Dumont. Léxico e Verbetes da "Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino" - Suas traduções para fins didáticos. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 40, p. 127-143, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/174074>. Acesso em: 16 abr. 2025.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: An introduction to researching with visual materials*. 4. ed. Londres: SAGE Publications LTD., 2016.

SANTIAGO JR., FranciscodasChagasFernandes. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402-444, 2019a. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311282019402>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 27, [s. n.], p. 1-51, 2019b. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/148769>. Acesso em: 15 abr. 2025.





VIEIRA NETO, Alves Vieira Neto. Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 297-327, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/59479>. Acesso em: 15 abr. 2025.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES, Cássio (org. e trad.). *A presença do Antigo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134-147, 2010. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SERVA, Leão; BAITELLO JR., Norval (org.). *A fórmula da paixão: de Aby Warburg e Sobre Ele. Três fragmentos inéditos e ensaios críticos*. São Paulo: EDUC, 2022.

WEDEKIN, Luana Maribele; ARAUJO, Giovana Costa. Pathosformel do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental. *Visualidades*, Goiânia, v. 21, [s. n.], 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/78081>. Acesso em: 16 abr. 2025.

WEDEKIN, Luana Maribele; MAKOWIECKY, Sandra. Pathosformel do luto: apropriação cristã das imagens pagãs de lamentação fúnebre. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 66-105, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/16057>. Acesso em: 16 abr. 2025.

WEDEPOHL, Claudia. Da fórmula de Pathos ao atlas da linguagem dos gestos. In: SERVA, Leão; BAITELLO Jr., Norval (org.). *A fórmula da paixão: de Aby Warburg e Sobre Ele. Três fragmentos inéditos e ensaios críticos*. São Paulo: EDUC, 2022. p. 21-52.

NOTAS

- 1 Traduz-se por Ciência da Cultura (Fernandes, 2018; Damas, 2022; Vieira Neto, 2019). Mantém-se neste texto o termo em alemão.
- 2 Meios de comunicação de massa (Nota do autor).
- 3 O conceito de anacronismo explicita que a imagem/sintoma é sobredeterminada por diversos tempos e considera que ela se atualiza no dado momento em que o observador e aquilo que o constitui entram em contato. Disso se constata que a história da arte é uma disciplina por



excelência anacrônica, e que seu objetivo na atualidade é lidar com a complexidade do que isso representa para a sua feitura. Nota do autor em acordo com Abreu (2017) e Almeida (2015).

- 4 *Pictorial* e *iconic turns* são explicadas ao longo do texto, no entanto, antecipa-se que essas viradas visuais são responsáveis, de acordo com Alloa (2019, p. 94-96), por “não tanto buscar uma reabilitação do caráter discursivo da imagem, mas sim apontar seu poder figurativo”. Ou seja, as viradas visuais instituíram um deslocamento epistemológico entre palavra e imagem, objetivando estabelecer um “pensamento com e de acordo com imagens”.
- 5 Entre colchetes a data de lançamento da obra, em parênteses a edição utilizada neste artigo.
- 6 São mantidas as datas de publicação das edições encontradas nos textos de Alloa (2019) e Mitchell (2016), no entanto, acrescenta-se o respectivo adendo através das pesquisas de Perini *et al.* (2020, p. 130): “Ripa acompanhou as oito primeiras edições: Roma, 1593; 1603; Milão, 1602; Siena, 1613; Padova, 1611, 1618, 1625, 1630. As duas primeiras edições (Roma, 1563 e Milão, 1602) não apresentam imagens. As edições seguintes apresentam modificações textuais significativas, por correções e/ou acréscimos, feitas pelo próprio autor, num continuum de redação”.
- 7 Traduz-se por Vida póstuma da antiguidade (Fernandes, 2018).
- 8 *Fórmula de Pathos*. Ver pesquisas de Wedekin e Makowiecky (2022), Wedekin e Araújo (2024), Wedepohl (2022) e Teixeira (2010) para explanação e aplicabilidade do conceito.
- 9 “Na mitologia judaica, um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa viva.” Vera Ribeiro (Nota da tradutora) em *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2013, p. 27).
- 10 Coaduna-se a tradução espanhola do livro acerca de *picture* como imagem material, pois é a ela que são desferidas as reações psicológicas.
- 11 Expressão latina que significa “na forma de uma imagem”, “como imagem”.

