

CORPO E GÊNERO: DESAFIOS DE UMA ANÁLISE PICTÓRICA EM FRANCISCO BRENNAND

Tainá Maívy da Silva Santiago¹
Natanael Duarte de Azevedo²

RESUMO: Pensando a maneira como a imagem é útil para a história cultural, inscrevendo-se enquanto categoria fundamental para a pesquisa, neste artigo buscamos perceber o sincretismo entre os conceitos de gênero, imagem e representação. Entendemos que a similitude entre tais conceitos e a importância de compreender a produção de sentidos da imagem requer um olhar interdisciplinar na investigação de nosso objeto de análise. Para isto, citaremos os exemplos de duas historiadoras que contribuíram para a história visual, e, mesmo sem intenção direta, construíram uma ponte entre suas representações cotidianas enquanto mulheres e as pesquisas que elaboraram. Assim, pretendemos alcançar uma reflexão sobre a historiografia cultural, seus métodos e práticas, e o nosso papel enquanto historiador. Analisando a cultura visual, a categoria gênero, e como suas representações perpassam o momento da escrita histórica, reproduzindo uma dialética que se expande para o cotidiano do tempo presente.

Palavras-chave: Gênero; Imagem; Representação;

BODY AND GENDER: CHALLENGES OF A PICTORIAL ANALYSIS IN FRANCISCO BRENNAND

ABSTRACT: Thinking about the way in which the image is useful for cultural history, subscribing as a fundamental category for research, in this article we seek to perceive the syncretism between the concepts of gender, image and representation. Realizing the similarity between such and the importance of understanding it. For this, we will cite the examples of two historians who contributed to the visual history, and even without direct intention, they constructed a bridge between their daily representations as women and the researches that they elaborated. Thus, we intend to reach a reflection on cultural historiography, its methods and practices, and our role as a historian. Analyzing the visual culture, the category genre, and how their representations permeate the moment of historical writing, reproducing a dialectic that expands to every day of the present time.

Keywords: Genre; Image; Representation.

O conceito de imagem mistura-se ao de gênero por diferentes vieses. A categoria gênero diz respeito a uma imagem normativa que se criou de determinados seres, focando na maneira performativa com que cada um veste seu ser no cotidiano relacional (Cf. BUTLER,

¹ Mestranda em História Social da Cultura Regional na UFRPE.

² Professor adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UACSA/PGH/UFRPE).

2016, p. 18). Além dessa observação, outras são feitas por Jacques Aumont (1995), em seu livro *A Imagem*, onde consegue relacionar o conceito da imagem com diversos saberes. Uma dessas relações, para nós mais evidentes, é a relação com o conceito de representação.

O conceito de imagem e de representação estão tão próximos que é difícil entender um sem perpassar o outro, mesmo que não nos demos conta disso. A imagem de algo nunca é a realidade objetiva sobre, muito embora, a imagem seja ela mesma um objeto concreto e real. Já a representação pode se fazer existir através da imagem, ou pode acontecer por meio de performances ou ideias que não necessariamente são uma imagem.

Assim, entendemos que são muitas as formas de imagens, muitas as maneiras de criá-las e percebê-las. E muitos os conceitos que as perpassam, somando-se ao seu significado. Da mesma forma acontece aos conceitos de representação e gênero. Se paramos para pensar nas complexidades destes três conceitos, logo perceberemos como os três estão interligados, como acontecem em similitude e equivalência. Vejamos nessa citação de Pesavento (2012):

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2012, p. 21)

A categoria “gênero” pode ser entendida dessa forma: uma realidade construída com o objetivo de fazer os homens (e demais categorias) perceberem sua existência. É uma matriz que gera condutas e práticas sociais, e, assim como a representação, também é dotada de uma força integradora e coesiva. A imagem é a ferramenta através da qual essas categorias subjacentes são expostas, mas, lembremos, ela mesma é também uma construção da realidade.

Essa é uma das razões pelas quais trabalhar com a análise de imagens pode parecer tão perigoso: estamos no meio de um curioso paradoxo. Se, por um lado, lemos as imagens de uma maneira naturalizada – aparentemente não exigindo qualquer aprendizagem –, por outro lado, temos a sensação de sofrermos a influência (de modo mais inconsciente do que consciente) dos postulados acadêmicos que nos induzem a analisar o objeto pela ótica de algumas leituras técnicas, podendo incidir na manipulação dos dados.

Nas imagens contemporâneas – que podemos intitular de pós-Panofsky³ – isso é ainda mais evidente, pois os construtores de tais imagéticas estão cientes do método iconológico, e assim trabalham mais eficazmente no simbolismo, dissimulando respostas, e prejudicando conscientemente o trabalho da pesquisa.

Neste artigo, iremos trabalhar com uma linguagem imagética específica: a imagem pictórica. Esta é uma técnica que envolve o uso de símbolos e alegorias como um estruturante fundamental. Ainda que pensemos ser uma obra realista, ou objetiva, devemos recordar que nenhum objeto possui um significado por si mesmo. Todos recebem o significado no processo de interpretação⁴. Assim, nenhuma cor, nenhum traço, nenhuma escolha na produção pictórica está neutra.

Como o gênero é em si mesmo uma representação, sua aparição em motivos pictóricos consta para nós como uma alegoria que pode e deve ser analisada dentro dos métodos discutidos na história cultural. Ou seja, levando-se em conta as subjetividades envolvidas na produção e recepção da obra. Inserindo-a em um contexto histórico que prevê o social e o cultural como participantes da construção dos símbolos e/ou dos gêneros.

Desta maneira, a imagem artística pode ser definida como o resultado plástico de uma operação intencional de ordem produtiva e intelectual, composta de arranjos de linhas, volumes, cores, luzes e texturas. Portanto, compreender a produção do agente, compondo um quadro de propriedades que sirva à tarefa de classificar e explicar os processos artísticos faz parte da análise interna. A análise externa, por sua vez, organiza de maneira clara o contexto em que a obra foi realizada, exposta (salões, mostras coletivas e individuais) e negociada, bem como o momento histórico-político econômico, as correntes artísticas; além dos aspectos específicos de cada artista, como as origens sociais, os ambientes frequentados, os vínculos afetivo-familiares, a formação, o período de militância política em alguns casos e a visão de mundo, dentre muitos outros aspectos. (FORTE, 2013, p. 3)

Nosso trabalho é uma perspectiva histórica sobre a construção das representações femininas nas obras pictóricas de Francisco Brennand. Assim, os conceitos de representação, imagem e gênero, são o eixo por onde percorre toda nossa fundamentação teórica. Nós os percebemos dessa maneira interligada pois entendemos que é assim que acontecem de uma forma empírica, cotidiana, longe das teorias de subjetividade da arte ou da história. Para

³ Faço menção ao fato de Panofsky ter desenvolvido o método iconológico como maneira estrutural de compreender as obras de artes inserindo-as no seu contexto para obter o seu significado, ver em: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁴ HALL, Stuart. **Cultura e representação**. PUC- RIO: Rio de Janeiro, 2016.

entender quem está sendo representado nessas imagens pictóricas, precisamos passar por uma análise construtivista do gênero, que é, ao mesmo tempo, a construção de uma imagem inconsciente, percebida na imagem pictórica, sobre o outro (o feminino) e sobre si mesmo (o artista).

Unimos a análise interna à externa para alcançar maior êxito na pesquisa, mas também para, principalmente, não tender a uma análise crítica da arte propriamente dita, aliando os métodos iconológicos a uma análise sociológica da arte. Dessa forma, através do entendimento da técnica – Forma, Composição, Cores, Elementos – e dos seus componentes externos – Vida do autor, contexto histórico/social/político/econômico, objetivo da sua feitura etc., teremos mais chances de compreender o plano simbólico do tema, o que pretendia ser dito, e o que pretendia ser dissimulado.

Dois exemplos de pesquisadoras que utilizaram esses métodos como maneira de melhor realizar seus trabalhos são a socióloga Silvia Rivera Cusicanqui e a historiadora Frances Yates. Silvia Rivera (2015) tem feito um trabalho sobretudo político, onde investiga imagens trabalhando em uma perspectiva descolonizadora e interseccional. Para ela, é fundamental que o/a pesquisador(a) olhe para si mesmo através do entorno social que investiga, para que não caia em contradições e termine por repetir os ciclos de opressão que possa estar apontando. Assim, investigar as alegorias visuais é uma maneira de desconstruir imagens históricas, proporcionando à pesquisa um caráter de responsabilidade social que contribui para o momento vivido, e a história tende a exercer uma potencialidade perceptível ao/no tempo presente.

La alegoría nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oculo-centrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otros llaman historia. La narrativa de esta experiencia podría dar lugar a la acción política, pero también a la obra de arte o de conocimiento capaz de "encender esa chispa en el pasado" (...) que nos exigen los conflictos y crisis del presente. (CUSICANQUI, 2015, p. 24)

Já a historiadora Frances Yates, que, apesar do olhar feminino, não tinha um olhar feminista como o de Silvia Rivera, construiu um conceito transversal de imagem, cuja mobilidade entre palavra e imagem, práticas e representações permitiu à historiadora avaliar a atualização de formas culturais antigas. Seu trabalho buscou analisar a relação entre poder político e imagens no período elisabetano, tanto na Inglaterra como na França. Para a história

cultural hoje, Frances Yates é tida como uma das principais pesquisadoras da cultura visual e seu método que sincronizou diferentes conceitos são ainda analisados metodologicamente.

Colocamos aqui dois exemplos de historiadoras como praticantes do método iconográfico para percebermos como o conceito de representação rompe com o espaço da escrita e cria vida na forma daqueles que utilizam sua teoria. Silvia Rivera e Frances Yates, assim como outras historiadoras que se empenham em entender os aspectos visuais construídos socialmente além de tecnicamente, acabam por recriar a própria imagem de si mesmas enquanto seres participantes na sociedade. Talvez resida neste fator dialético que ultrapassa a escrita a importância mais urgente de pesquisas de tal cunho.

Assim, perceber Francisco Brennand como o autor de uma vasta obra pictórica é observar um homem que durante certo momento histórico retratou corpos que sugerem uma feminilidade socialmente aceita. E tudo isso é simbólico, porque são coisas em si mesmo vazias, mas que são preenchidas de significados culturais. O “homem”, a “feminilidade”, os “corpos”. Nosso primeiro passo metodologicamente falando é questionar todos estes conceitos. É perguntar o que são, ao que se referem, como são construídos.

Trabalhar com a análise da obra pictórica de Francisco Brennand é, também, compreendê-lo como um receptáculo de um discurso que advém de uma relação de poder mais extensa do que se observe de antemão. Isto porque, ele não é o iniciador – ou um indivíduo único – da elaboração de pinturas femininas com forte carga erótica, mas foi participante desse imaginário, incluído em tal por uma série de fatores que incluem seu tempo histórico e seu lugar social. Ele traduz para o aspecto estético os sentimentos, inquietações e hábitos desse determinado discurso. Assim, tudo o que podemos entender de sua pintura erótica sobrevém de uma ordem discursiva recorrente dentro de uma instituição histórica, que conveniu-se chamar de “Arte canônica”. Ou simplesmente Arte, com “A” maiúsculo (GOMBRICH, E., 1972, p. 4)

Assumindo essa perspectiva que percebe Brennand como autor de uma obra visual, entendemo-lo como imbuído de um caráter íntimo do qual ele não se utiliza antes de já possuir um prestigioso nome na cena cultural pernambucana. Junto à exposição tardia das pinturas em questão, é levantada uma obra bibliográfica que as acompanham quase como legendas, talvez, um catálogo que legitime o autor. Mantendo-o na sua posição prestigiosa e “expurgando”⁵ o olhar do receptor. Nesse processo de produção visual e escrita são colocados em jogo

⁵O uso desse termo remete justamente ao caráter religioso. Pois há uma malícia transgressora nas mensagens que acompanham essa obra pictórica que, literalmente, parece estar fugindo da contestação do pecado moral. Ou como Francisco Brennand irá muitas vezes lembrar: O pecado original.

minuciosos dispositivos de poder que só podem ser percebidos partindo com um posicionamento crítico.

Perceber essa sincronia entre as representações do que pesquisamos e de como eles ocorrem no momento do fazer a pesquisa é construir a história. Pois, do mesmo modo que Francisco Brennand produz um visual aliciado pela escrita, nós analisamos agora este mesmo visual apoiando-nos na escrita. Colaborando para o que escreve Peter Burke (2017):

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à “evidência” no sentido restrito do termo (...). Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou “o impacto da imagem na imaginação histórica”. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas (...). Trazem-nos o que podemos ter conhecido, mas não havíamos levado tão a sério antes. (BURKE, 2017, p. 24)

Essa capacidade de compartilhar experiências não verbais potencializa aquilo o que a arte tem de mais útil para a pesquisa histórica, que é poder visualizar a subjetividade de pensamentos, sentimentos, moralidades etc., de um tempo ou lugar onde nós não estivemos. Contudo, além dessa característica, todo o próximo de assimilação de conceitos, e o jogo de representação que perpassa a escrita da história como observamos até agora, demonstra como aquilo o que consideramos história aproxima-se daquilo o que consideramos a arte.

Temos, então, uma própria imagem da história enquanto ciência e disciplina. Mas esta é uma imagem em constante desenvolver. E, mesmo reconhecendo – como Huizinga (1993) – que a fantasia propicia rol indispensável tanto para a história quanto para a arte, admitimos que nessa questão o artista é livre para criar o que ele desejar, enquanto o historiador deve se ater à verdade, à crítica, à objetividade material. Como Huizinga (1993), compreendemos que, além de todos esses fatores, “a história nunca fotografa o passado: representa-o”. E ele continua:

Não se trata de inferir da arte uma imagem do passado como fenômeno considerado separadamente, ou de ver na arte a única chave para entender o rumo do espírito do tempo, e sim de ver refletidas na arte imagens obtidas de um estudo multiforme da tradição, ou de vê-las iluminadas pela arte. Enquanto indaga o passado em todas as suas expressões, o historiador deve observar a arte do passado e deve ler sua literatura para aumentar a clareza da representação. (HUIZINGA, 1993, p. 15)

Nessa espirituosa defesa de uma pesquisa que não se amedronte diante dos indícios do passado materializados em objetos artísticos, Huizinga (1993) observa que os riscos que

encontramos nessa experiência poderíamos encontrar na certeza da objetividade. Pois qualquer método que inclua a elaboração de hipóteses, ou seja, da imaginação histórica, é perigosa. Muito embora, quando criamos hipóteses baseados na subjetividade de certa forma arrancamos uma verdade, nem que seja a verdade sobre nós mesmos. Mas, quando criamos hipóteses baseados naquilo que consideramos ser a verdade objetiva de um material estamos muito mais propensos a errar.

Em síntese, enquanto texto visual, a imagem pictórica conta sua história com tinta e pincel. Como um texto escrito ela é um todo dotado de sentido. E todos os detalhes imbuídos, incluindo o lugar onde está exposta, falam um pouco sobre ela. Como sugere Mackenzie (2004), um texto é uma tessitura, uma construção daquilo o que o autor quer nos passar. Mas o seu significado dependerá exclusivamente da leitura que nós fazemos dela. Assim, como são pinturas de mulheres, aquilo o que entendemos por mulher nos conduzirá à noção que teremos da obra.

Enquanto homem de seu tempo, Brennan pertence e reproduz um *habitus* de uma violência simbólica que é naturalizada no cotidiano dessa sociedade emergente. Pensar a mulher enquanto ser biológico, que está ligado ao cosmos natural da vida, àquela que reproduz e mantém a dinâmica latente, é um pensamento que vem desde os tempos primórdios reduzindo o ser a um corpo sexual. Assim como os artistas reproduziram esse padrão de pensamento, filósofos, médicos, e demais indivíduos ligados às instituições que formam a sociedade, também o fizeram.

Lembrando que os *habitus* (as disposições) são inseparáveis das estruturas (habitudes) que as reproduzem, olhamos para o cenário pernambucano da virada para o século XXI, e encontramos interesses objetivos nessa categorização da mulher que a mantém em um corpo erotizado (BOURDIEU, 2012). São maneiras de institucionalizar o corpo conectando-o a um objetivo “nacionalizante”. Assim, a “Mulata” se torna símbolo da pátria. O Brasil se torna berço dessas lindas mulheres bronzeadas, que fabricam um sexo fácil, refletindo àquilo o que a natureza daqui também simboliza: a umidade, as altas temperaturas, e a facilidade de reproduzir.

Estes signos visuais que constituem uma representação da feminilidade atado ao corpo biológico de uma mulher só são possíveis por causa da leitura que estes personagens fazem sobre os corpos no próprio mundo real. Seja por interesses bem estabelecidos, ou por pura similitude. Isto é, a leitura que os artistas realizam de tudo o que vivenciam possibilitam que eles possam extraviar isto em um sentido pictórico. O ponto é que essas leituras que acabam

formulando discursos emersos na violência simbólica, necessitam de legitimação para alcançarem a naturalidade e o prestígio, e se apoiam em argumentos científicos, místicos e mirabolantes.

Brennand se empenha nessa articulação de argumentos sólidos que o qualificam enquanto autor de uma visão de mundo que consegue não apenas um prestígio sólido, mas, também, a naturalidade dessa visão como um modo de ser pernambucano. Apoiado justamente nos argumentos de cientificidade natural, misticismo da terra e verdade do empirismo, percebemos o lugar que o pintor assume no cenário cultural nacional. Reconhecido como o grande intelectual, não podemos negar-lhe essa posição, pois estes eram os dispositivos discursivos que ele tinha em mãos para desenvolver sua visão de mundo nas imagens pictóricas. Certamente estes discursos passaram por uma peneira, sobressaltando nas imagens àqueles que estavam mais próximos da realidade do artista.

Assim se articulam os aspectos visuais e os escritos no trabalho artístico de Francisco Brennand. Práticas que caminham lado a lado aos intrínsecos conceitos que vão sendo construídos, reconstruídos, disseminados, nesses pensamentos e cotidianos. Uma rede que podemos entender como o próprio imaginário social. Gênero e imagem aliciam-se de forma tão sincronizada que se tornam uma coisa só, impossibilitando o entendimento em termos separatistas dos elementos.

Consideramos importante, portanto, que esses conceitos sejam mais vezes pensados de maneira interseccional entre eles, percebendo, assim, as similitudes entre tais conceitos. Mas, não deixaremos de ressaltar que também concordamos que mais pesquisas ressaltem a participação feminina nesse processo; nos remetemos na nossa pesquisa em perceber como esse feminino foi observado, desenhado, sobretudo, julgado, por um personagem de um cenário cultural em processo de criação. E o faremos considerando uma linguagem pictórica, partindo do pressuposto de que “todo monumento tem, necessariamente, uma dimensão histórica”. (RIEGL, 1984, *apud* FONSECA, 2005, p. 65). Assim, compreendendo também que o fato de Francisco Brennand ter sido exaltado enquanto personagem canônico da cultura pernambucana, apesar da objetificação da sexualidade feminina em seu trabalho, dá-se por uma desvalorização da mulher, e de suas sexualidades tais como são narradas pelas próprias.

Durante o modernismo, a mulher pintou, mas também foi bastante pintada, enquanto o contexto social fervilhava por movimentos de emancipação feminina e críticas ao mesmo. Nossa pesquisa procura olhar para a representação feminina no momento que precedeu a este momento de efervescência, na virada para o século XX, por meio do que consideramos

necessária, uma abordagem feminista. Como justifica a fala da professora e pesquisadora Luciana Gruppelli Loponte (2002, p. 10): “A sexualidade feminina é colocada em discurso no campo das artes visuais (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino (...)”, e ela continua com indagações que são pertinentes para nós nesse trabalho:

O que aprendemos com essas imagens? Que efeitos produzem em nosso modo de ser e de ver? (...) O que aprendemos sobre a sexualidade masculina e feminina a partir dessas imagens? Quais efeitos desse discurso sobre nosso modo de pensar? (LOPONTE, 2002, p. 298)

Fazemos isso sem esquecer que, muito embora todos colaborem equivalentemente para que a pesquisa seja efetuada e recebida amplamente pelo meio social, há uma rede de poder que alcança inevitavelmente a representação que exercemos, enquanto mulheres historiadoras, o exercício da nossa função. Há um aspecto simbólico neste ato, mas também há um aspecto material, realista, totalmente palpável. E quando este ato for assumido por mais mulheres historiadoras veremos o nosso próprio tempo ser refeito por meio da importância da pesquisa histórica.

Esse pensamento parece contemplar o que articula a socióloga Silvia Rivera, mas também contempla Frances Yates, e todas as outras que aqui não citamos. Olhar para as pinturas de Francisco Brennand e analisá-las de forma neutra é se abster de entender o papel social nas tessituras do mundo e do tempo onde estamos atuando. Mas, de outra forma, olhar de forma neutra, analisar historicamente, e contrabalancear com nossas experiências vigentes, é colaborar para que nossa pesquisa exerça uma função social.

Em discurso sobre a “dominação masculina”, Pierre Bourdieu (2002) analisa que “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder”. Ele evidencia que isso faz parte da estratégia masculina, e que as pesquisas que analisaram essas estratégias tenderam a cair nos padrões que ela impõe. Então, ele enumera as fases dessa dominação em: 1) Construção da diferença entre os sexos biológicos, 2) Imposição de uma visão mística sob tal diferença, e 3) Naturalização/Conformidade.

Descrevendo a imposição de uma mística sob tal diferença, ele diz que o falo está sempre presente metaforicamente, mas muito raramente é nomeado ou nomeável, em menção às obras e mídias artísticas que, criando essa diferenciação, tendem constantemente a separar o ser do falo, mas, no entanto, exibem todo o corpo feminino em perfeita sincronia com o rosto e

as demais expressões que remetam ao “quem é” do ser: tais coisas que juntas constroem o conceito de feminilidade. Em Brennan a aparição do falo distanciado do corpo é recorrente na escultura, mas nem sempre o é na pintura. Essa exposição de um corpo completo relacionado à genitália e aos demais signos faz parte da construção do conceito de feminilidade que ele protagoniza.

Ao associar a ereção fálica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo o processo de reprodução natural (...), a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis (...) para convencer a arbitrariedade do *nómos* social em necessidade da natureza (BOURDIEU, 2002, p.15).

Para Bourdieu (2002), isso acontece porque se tem a intenção de constituir a vagina como um fetiche, tratado como sagrado, segredo e tabu. Acrescentamos que, essa feminilidade útil à dominação se estende a um ponto que ultrapassa a vagina. Ou, transforma o corpo todo em uma vagina, apropriando-nos de como Bourdieu entende este processo. O desejo pornográfico que tem o feminino como objeto, feminiza uma infinidade de signos para poder acontecer.

Nas imagens, todos os signos estão sinalizados (muitas vezes a partir de padrões bem estabelecidos) conforme historicamente o corpo feminino é determinado e se faz ser entendido pelos artistas. Francisco Brennan não foi o único pintor a expressar essa maneira de entender o feminino, o corpo, o sujeito mulher. Outros artistas aguardam que mais pesquisas aconteçam, para que a nossa atual maneira de enxergar forme olhares críticos, e perceba a subjetividade com que se constroem os seres, colaborando para que não apenas a história, mas também a arte e demais áreas exerçam um papel na justiça social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Papyrus Editora, 2004

BORDIEU. **O poder simbólico**. Memória e Sociedade, 1989.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Ed. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FORTE, Graziela Naclério. **As Formulações Metodológicas de Michael Baxandall, T. J. Clark, Svetlana Alpers, Gill Perry, Tamar Garb, Charles Harrison e Griselda Pollock**. In: XVI Congresso Brasileiro de Sociologia, 2013, Salvador. A Sociologia como Artesanato Intelectual. Salvador: Max Brunner, 2013. v. 1., pp. 248-248.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Ed. Integral. São Paulo: Círculo do Livro S.A. 1972.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2016.

HUIZINGA, Johan. **O elemento estético das representações históricas**. Tradução: Lucas Lacerda. 1993.

JUNIOR, Francisco das C. F. **Uma iconologia de Frances Yates e a iconologia? A historiografia em torno do funcionamento das imagens**. In.: Luna Halabi Belchior; Luisa Rauter Pereira; Sérgio Ricardo da Mata (orgs), Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha. Ouro Preto: EdUFOP, 2013.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. UFSC: Revista de Estudos Feministas. Ano 10. 2/2002, pp. 283-300.

MACKENZIE, D. F. “Bibliography and the sociology of texts”. In: **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de las imagens: ensayos**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

Enviado em: 06/01/2018

Aceito em: 20/01/2018