

A DIMENSÃO SOCIAL DA VISUALIDADE NO FAZER DO HISTORIADOR

DOI: 10.5935/2177-6644.20200011

THE SOCIAL DIMENSION OF VISUALITY
IN THE MAKING OF THE HISTORIAN

LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA
VISUALIDAD EN EL TRABAJO DEL
HISTORIADOR

Gabriela Isbaes *
Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa **

Resumo: O artigo dialoga com estudiosos que discutem o campo da visualidade como aspecto importante da vida social e dos processos sociais. Traz perspectivas da História Cultural e da cultura visual como caminhos propícios para as pesquisas com imagens e apresenta como elas podem auxiliar os historiadores no trato mais adequado destes materiais, de modo a construírem uma História mais plural e abrangente.

Palavras-chave: Cultura visual. História. Imagens. História Cultural

Abstract: This article interages with researches that discuss about the field of visuality as an important aspect of social life and social processes. It shows some perspective of cultural History and visual culture as favorable paths for news investigations by using images and it suggests as these vertentes can auxiliare historians in more adequate use of these visual materials. This way, the appropriate use of images can auxiliare the construction of a more plural and omnibus History.

Key-words: Visual Culture. History. Images. Cultural History

Resumen: Este artículo dialoga con académicos que discuten el campo de la visualidad como un aspecto importante de la vida social y los procesos sociales. Aporta perspectivas de la Historia Cultural y la cultura visual como caminos propicios para la investigación con imágenes y presenta cómo pueden ayudar a los historiadores en el tratamiento más adecuado de estos materiales, con el fin de construir una Historia más plural y completa.

Palabras-clave: Cultura visual. Historia. Imágenes. Historia Cultural

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Email: gaby.isbaes@gmail.com

** Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Professora Adjunta Universidade Sagrado Coração (USC). E-mail: loufeitosa@uol.com.br

Introdução

As imagens se impõem em diversas esferas do nosso cotidiano, disseminam uma variedade de informações, são censuradas e manipuladas. Mas que tipo de conhecimento podem as imagens gerar? E nas Ciências Humanas, em especial na História, como utilizá-las? De acordo com Peter Burke (2004) e Georges Didi-Huberman (2012), mesmo que hoje contemos com teorias e metodologias abundantes no que diz respeito ao estudo das imagens, não há como responder a tais perguntas com muito grau de certeza, uma vez que não existe uma única metodologia correta para a sua interpretação.

Isso porque as imagens, apesar de serem utilizadas como forma de expressão pelos seres humanos desde a chamada Pré-História e se configurarem como um dos vestígios mais antigos sobre a nossa espécie, anteriores até à oralidade e à escrita, nem sempre foram valorizadas como fonte de pesquisa pelos historiadores (PESAVENTO, 2007; KNAUSS, 2008, p. 152). Estes até pouco tempo utilizavam os materiais visuais para justificar argumentos que haviam sido expostos em um documento literário, ou como ilustrações, sem construir um saber a partir da representação visual (BURKE, 2004, p. 12; MENESES, 2012, p. 251-252). Além disso, desde o século XVIII a tradição historiográfica privilegiou a investigação de fontes escritas e oficiais como aquelas portadoras da autenticidade e verdade almejadas, analisadas sob o crivo da suposta imparcialidade e objetividade dos pesquisadores que sobre elas se debruçavam (KNAUSS, 2006, p. 100).

Contudo, o século XX presencia mudanças no campo da História, com o desenvolvimento, sobretudo a partir da década de 1960, da chamada História Cultural. Essa vertente foi influenciada pela Escola dos *Annales*, que propôs uma revisão dos pressupostos teórico-metodológicos modernos mantidos nas Ciências Humanas, bem como pelos movimentos sociais, pós-coloniais e pós-modernos, ocorridos no Ocidente neste período (BURKE, 2005). Toda essa movimentação fez com que a cultura ganhasse espaço como um dos elementos centrais de estudo (RUBIN 2002) e as imagens se tornassem objeto de pesquisa não só da História, mas das Ciências Humanas.

A partir de então, engendraram-se debates e produções sobre a visualidade e sua importância na contemporaneidade, de modo que diversas metodologias relativas ao uso de imagens foram revisitadas, outras elaboradas, além de emergirem debates mais apurados sobre a temática (MENESES, 2003, p. 21). Por conta disso, será ressaltado adiante alguns dos aportes teóricos mais utilizados por estudiosos das humanidades para o estudo das imagens, sobretudo aqueles ligados à História Cultural.

Ulpiano Meneses, em texto publicado no ano de 2003 (p. 21; 1), enfatizava que ainda que os

historiadores se esforçassem para examinar as fontes imagéticas em suas investigações, encontravam-se à margem dos demais profissionais das Ciências Humanas no que concerne o estudo das imagens e da dimensão da visualidade. Chamava a atenção dos historiadores para deslocarem o seu olhar do campo das fontes visuais para o da visualidade, também esta detentora de historicidade e uma dimensão importante da vida social e de seus processos. No ano seguinte Burke (2004, p. 12) enfatiza que pesquisas sobre os materiais imagéticos foram elaboradas com enfoque apenas na evolução das técnicas e dos estilos artísticos, de modo que os estudos ficaram restritos ao campo da História da Arte.

É certo que as metodologias ou caminhos para trabalhar com as imagens são múltiplos e devem ir de acordo com os objetivos propostos na pesquisa que se apropria dessas fontes. Todavia, não admitir o potencial das imagens enquanto fonte para a História, e não apenas para o historiador da arte, é deixar de lado o reconhecimento de uma multiplicidade de aspectos sociais e cotidianos de certos grupos, os quais dificilmente seriam apreendidos sem os artefatos visuais (KNAUSS, 2006, p. 100). Outro aspecto é que uma mesma imagem pode sofrer interpretações múltiplas e divergentes entre si, o que demonstra uma necessária atenção às recepções desses materiais em temporalidades e localidades diversas (PESAVENTO, 2007).

Embora a ênfase no visual não seja um fenômeno exclusivo da contemporaneidade, é pertinente afirmar que no mundo pós-moderno a nossa experiência passa por um processo de reavivamento do visual, parte importante do nosso cotidiano. Como atesta o historiador da arte William Thomas Mitchell (2006, p. 11), em outros momentos os estímulos ao visual também existiram, o que muda, agora, é que ele possui as particularidades do nosso tempo.

Para a compreensão dessa forte presença iconográfica na atualidade, Nicholas Mirzoeff (1998) afirma que o campo da cultura visual se configura como um dos mais promissores. Além disso, o autor ressalta que essa área do saber, institucionalizada a partir de 1990 no cenário anglo-saxão, também auxilia os historiadores na análise de imagens, fornecendo bases teóricas e metodológicas às suas pesquisas.

Portanto, o artigo dialoga com diversos especialistas que empreenderam pesquisas sobre os métodos de apreciação das imagens na História e aponta alguns dos desafios atuais enfrentados pelos historiadores no trabalho com essa fonte. Ainda, traz a cultura visual como uma alternativa profícua para o trabalho do historiador com as imagens, em um diálogo com as perspectivas construídas pela História Cultural.

Considerações sobre as imagens como objeto da História e os seus desafios

As imagens sempre estiveram presentes em nossas vidas (MENESES, 2003, p. 12), seja de forma natural, como atestado por Platão, que afirmava: “chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero” (PLATÃO, *A República*, p. 509-510, *apud* JOLY, 2007, p. 13). Ou seja, para Platão as imagens seriam tudo o que podemos observar na natureza. Ainda, elas podem ser percebidas de forma artificial e cultural, por conta de criações realizadas pelo ser humano, como as pinturas rupestres, os quadros renascentistas, as artes parietais romanas, as propagandas colocadas em meios de comunicação de massa, entre outros (JOLY, 2007, p. 13). Ambos os tipos de interpretação são válidos e o que muda entre os períodos e sociedades são os modos de idealizar, analisar e utilizar essas imagens.

Apesar de presentes desde a Antiguidade, Paulo Knauss (2008, p. 152-153) afirma que o emprego de imagens como objeto de estudo se deu apenas durante o Renascimento, no século XVI. Isso porque o interesse renascentista pelo período clássico se voltou não apenas aos seus documentos escritos, mas também aos vestígios materiais que compuseram as culturas greco-romanas. Assim, houve uma valorização das artes clássicas, tendo em vista as coleções formadas por antiquários, os quais, de acordo com o autor, iniciaram um processo de coleta e organização das imagens e artefatos antigos, o que auxiliou a superar as desconfianças em relação ao uso de imagens como fonte. Entretanto, o foco dos estudos não se voltava à interpretação dos artefatos com o intuito de construir um saber sobre as sociedades clássicas antigas a partir de sua cultura material, mas sim, procurava-se levantar os padrões estéticos de um período ou informações que complementassem aquelas obtidas pela leitura dos textos antigos (MENESES, 2003, p. 13; SPENCER-WOOD, 2006, p. 299).

Foi no século XVIII, quando a História da Arte se torna uma disciplina institucionalizada, que a faceta cognitiva e documental das imagens começou a receber maior atenção. Além disso, ao final do mesmo século, a Revolução Francesa propiciou o uso de materiais visuais como ferramenta de propaganda e organização política, de modo que os historiadores passaram a se atentar ao potencial de influência que as imagens possuíam nas sociedades (MENESES, 2003, p. 13).

Acompanhando essas mudanças, os postulados da História da Arte para a análise de imagens são revistos em meados do século XIX, e passam a contemplar ideias que se baseavam na premissa de que os acontecimentos sociais levam à criação de hábitos e mecanismos visuais, os quais provocam padrões para o consumo e produção das pinturas, por exemplo. A partir dessa perspectiva surgiram duas linhas interpretativas. Uma delas buscava os padrões e significados antropológicos,

geográficos e históricos inscritos nas imagens. A segunda, denominada iconográfica, dava ênfase à classificação dos materiais investigados com a finalidade de estabelecer métodos de estudos para as imagens, considerando o contexto original de produção e sua circulação (MENESES, 2003, p. 14). Além disso, a análise iconográfica tem por base a identificação e descrição de todos os itens icônicos presentes nas imagens (CARDOSO, 2017, p. 29).

Desde então, a abordagem iconográfica foi uma das mais utilizadas pelos historiadores e deu origem à iconologia. O método iconológico se desenvolveu na escola de Warburg, em Hamburgo, na Alemanha, no início do século XX, antes da ascensão de Hitler ao poder. O seu precursor foi Aby Warburg, mas a teoria foi melhor desenvolvida por Erwin Panofsky, um dos iconologistas mais famosos (COELHO, 2012, p. 447). Este historiador da arte fazia parte da Escola de Hamburgo, mas migrou para os Estados Unidos onde desenvolveu e publicou, em 1939, uma obra que descrevia os três níveis para a interpretação das imagens dentro da proposta iconológica:

O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o ‘significado natural’, consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o ‘significado convencional’ (reconhecer uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo). O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o ‘significado intrínseco’, em outras palavras, ‘os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica’. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais (BURKE, 2004, p. 45).

Sendo assim, Panofsky buscava os significados presentes nas imagens, aqueles vindos dos impulsos externos a estas, do inconsciente social de seu idealizador (CARDOSO, 2017, p. 30). Seu método fez muito sucesso até metade do século XX e contribuiu para o desenvolvimento da semiótica, a qual será abordada adiante. Entretanto, apesar das apropriações diversas da obra iconológica e da relevância e utilidade que ela possui ainda hoje para o historiador que trabalha com as imagens, Burke (2004, p. 52), Meneses (2012, p. 237) e Coelho (2012, p. 448) apontam algumas ressalvas sobre esse método. A primeira delas é a limitação dos objetos de análise, posto que considera apenas as obras artísticas como imagens. O segundo ponto negativo da abordagem é a busca de um espírito de época, de uma cultura homogênea, em materiais inseridos em sociedades complexas, com formações culturais plurais. Por fim, critica-se a dependência textual que o método sugeria, pois não se impunha uma construção do saber a partir das imagens.

Em vista disso, é possível afirmar que antes da segunda metade do século XX as imagens, apesar de disponíveis e utilizadas pelos historiadores da arte, não eram consideradas documentos históricos (COELHO, 2012, p. 445). Todavia, ao longo do referido século novas formas de pensar o

mundo, além da racionalidade cientificista moderna, emergem entre as ciências humanas (PESAVENTO, 2007). No caso da História, a objetividade das análises e a realização de pesquisas apenas por meio de textos são paulatinamente deixadas de lado e o conhecimento histórico passa a ser entendido como um conteúdo cultural sujeito a interpretações. Nesse meio, novas fontes, temáticas e personagens emergem como objeto de estudo (CARDOSO, 2017, p. 13).

Com a revisão do conceito de documento histórico, alargam-se os materiais usados como fonte de pesquisa e os materiais imagéticos são incluídos no campo de atuação dos historiadores, os quais passaram a formular teorias mais consistentes acerca do uso de imagens. De início isso foi realizado, sobretudo, por meio do diálogo com outras disciplinas. A primeira a contribuir para a percepção de que a cultura possui uma dimensão relacionada à visualidade foi a Antropologia. Os antropólogos firmaram um campo de estudo denominado Antropologia Visual, que marca a passagem da ênfase no visível para o visual e questiona a ideia de imagem relacionada somente a pinturas ou obras de arte. Dessa maneira, contempla outras formas visuais, como filmes, fotografias e gravuras (MENESES, 2003, p. 16).

Apesar dos avanços na utilização das imagens no campo histórico e dos diversos aportes teóricos e metodológicos com os quais os historiadores podem contar para lidar essa fonte, não é sempre estes se encontram preparados para desenvolver pesquisas a partir dos objetos visuais. Isso porque nem todos os cursos de graduação em História oferecem discussões a respeito do uso documental imagético (CARDOSO, 2017, p. 22-23). Ademais, o seu uso como ilustração ainda se faz presente, sobretudo em livros didáticos brasileiros de História, nos quais as imagens são empregadas, com frequência, para reforçar elementos do texto, sem uma análise específica sobre elas enquanto fonte (COELHO, 2012, p. 446; MOLINA, 2013). Nesse sentido, Eduardo Paiva (2015, p. 12-13) afirma que é necessário que o professor de História, além de dominar a didática e outros elementos necessários para a prática docente, também seja um bom historiador. Para isso, é preciso um olhar crítico sobre as fontes utilizadas em sala de aula e as perspectivas presentes nos materiais didáticos. Por esse meio é possível desenvolver com os estudantes leituras críticas de seu tempo, de seu cotidiano e estimulá-los a indagar, contextualizar e transformar os espaços nos quais vivem (CARDOSO, 2017, p. 19-20).

Outro desafio para o uso de imagens pelos historiadores, muito particular à contemporaneidade, diz respeito à disponibilidade em massa dessas fontes nos meios eletrônicos. O digital democratiza o acesso aos materiais visuais, permitindo que as pesquisas sejam desenvolvidas com maior facilidade, assim como que os acervos sejam preservados e recuperados a longo prazo

por meio das digitalizações (ORTH, 2014). Em contrapartida, os arquivos digitais enfrentam problemas de outras ordens, como a inconstância do espaço digital, servidores que saem de mercado, *softwares* que se desatualizam e ataques dos *sites* por *hackers*, de modo que todas as informações e arquivos podem ser perdidos (BAMBOZZI, 2014).

O Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN) é um exemplo desse fenômeno. A instituição possuía, até o início de 2018, um endereço virtual com uma galeria de imagens composta por esculturas, pinturas e inúmeros objetos de uso cotidiano oriundos dos sítios arqueológicos da região vesuviana, como Pompeia e Herculano. As fotografias, embora de baixa definição, eram acompanhadas de informações referentes à catalogação das peças, o que facilitava a pesquisa daqueles que se debruçavam a estudar estes materiais. Contudo, no início de 2018 o *site* foi tirado do ar¹, e uma nova página do MANN foi criada, agora com novo *layout* que facilita o acesso dos usuários às informações². O banco de dados com os exemplares das coleções, porém, desapareceu do *site* e apenas algumas imagens das salas de exposição estão disponíveis nesse endereço.

Isso ocorre uma vez que algumas instituições e profissionais que trabalham com materiais visuais ficam reticentes com a exposição *online* dos documentos, tendo em vista que, em certos casos, há o uso descontextualizado dessas imagens na *web*, sem o devido cuidado com o acervo digital. Um problema frequente relacionado às imagens disponibilizadas na *internet* são as cópias pouco cuidadosas, as quais não apresentam informações relativas à sua catalogação ou proveniência, entre outros dados necessários para a efetiva execução da pesquisa (QUARANTA, 2014).

Outros usos pouco profícuos dos materiais imagéticos podem ser exemplificados. Um deles é aquele que acerta por não tomar as imagens apenas como ilustrações, mas erra ao avaliar somente o que elas mostram e representam (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210), sem buscar os silêncios, o contexto de produção e circulação, os significados dos elementos que a compõem, os efeitos por ela causados em diversas temporalidades e meios sociais, entre outros aspectos que vão muito além do olhar ao que é tangível (MENESES, 2003, p. 28).

Em alguns casos, ainda, as imagens são trazidas como um problema restrito à História da Arte. Assim, a impressão que fica é a de que os historiadores relacionados a outras áreas não sabem como trabalhar, de maneira adequada, com as fontes imagéticas. A partir disso, é possível inferir

¹ Ao testar qualquer um dos *links* referentes ao primeiro *site* do MANN, o carregamento não avança e o aviso de que a conexão foi redefinida aparece. <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologicoazionale/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/RA00086323?page=460>. Tentativa de acesso em: 26 out./2020.

² A nova página do MANN pode ser acessada neste endereço: <https://www.museoarcheologicoanapoli.it/en/>. Acesso em: 26 out./2020.

que a dimensão da visualidade ainda é pauta difícil de ser discutida e assimilada por uma parte dos historiadores, o que faz com que estes caiam em uma análise que apenas transpõe o visual para o verbal (MENESES, 2012, p. 252). A História Cultural, entretanto, permitiu a construção de diversos aportes teórico-metodológicos para o trabalho com imagens, muitos deles mais abrangentes.

Análise das imagens a partir da História Cultural

Dentre as inúmeras críticas impostas pela História Cultural, a principal delas recai sobre a ideia da busca de verdades absolutas, pelo resgate do passado tal como ele aconteceu, analisado de forma objetiva por meio das fontes documentais. Michel Foucault (1998, p. 15) deixa claro que o conhecimento se constitui de maneira paulatina, mediante influências, tensões discursos e relações. Qualquer escolha na produção do saber traz consigo as perspectivas do próprio historiador, de modo que o que existe são representações dos acontecimentos, baseadas nas interpretações que realizamos das fontes disponíveis a respeito destes, em diálogo com as nossas inquietações do presente (VEYNE, 1998, p. 278)

No caso das imagens, o mesmo acontece, pois dependem do direcionamento dado pelo historiador que as analisa, influenciado pelo contexto cultural, histórico e social no qual está inserido, de modo que as possibilidades de interpretação dessa fonte nunca se esgotam, mas se renovam a cada época (PAIVA, 2015, p. 19; 21; 25). Nesse sentido, as imagens, assim como as demais fontes, não são o retrato da realidade histórica, mas um fragmento do que se estuda, e cada época, cada grupo social, as compreendem, as recebem e as ressignificam de um modo (CARDOSO, 2017, p. 17; 19). É preciso saber filtrá-las, olhar para as apropriações sofridas ao longo do tempo, para as intencionalidades de quem as idealizou, para assim torna-las inteligíveis (PAIVA, 2015, p. 13; 17-18).

Do mesmo modo, a cultura, a sociedade, a temporalidade e as redes de relações nas quais uma imagem é produzida, divulgada, consumida e apropriada, influenciam nas mensagens por elas transmitidas. Portanto, ao historiador cabe buscar informações relativas a esses aspectos. Além disso, a autoria da imagem deve ser levada em conta, assim como as técnicas que este utilizou para realizar o seu material, pois, no geral, estes também têm uma visão de mundo que é empregada em suas produções (COELHO, 2012, p. 445; 451; MAUAD, 2016, p. 37).

Feitos estes apontamentos mais gerais sobre as sugestões da História Cultural para o uso e análise de imagens, trataremos dos diversos enfoques teórico-metodológicos por ela trazidos. Isso porque, Martine Joly (2007, p. 54-55) alega que para analisar imagens, é importante que o

historiador tenha um objetivo, uma orientação temática, que permitirá elaborar e/ou buscar as metodologias de análise que mais se adequam aos seus propósitos. A começar pelo reavivamento da metodologia iconológica de Panofsky, proposto pelos germânicos.

O diferencial desse novo direcionamento se deu pela alegação de que a ênfase nas obras de arte deveria ser deixada de lado, de modo que uma disciplina que abarcasse uma maior quantidade de representações imagéticas precisaria ser pensada, tratando-as, agora, como social e historicamente formuladas (KNAUSS, 2008, p. 164). Por conta disso, a Iconologia hoje é muito utilizada para calcular datas, origens e autenticidades. É o ver, constatar e descrever, de modo que gera fundamentação para a análise do objeto (CARDOSO, 2017, p. 30).

Para além da iconografia/iconologia, Burke (2004, p. 213) propõe alguns outros enfoques que podem ser utilizados para o exame das imagens, que foram formulados sob influência da História Cultural. O primeiro deles, igualmente apontado por Pesavento (2007, p. 12), é o da psicanálise, desenvolvido por Freud, e que introduziu na História a questão do inconsciente e de sua importância para a criação de imagens. Os psicanalistas entendem as imagens como elementos carregados de símbolos, os quais demonstram certos comportamentos pessoais ou desejos e realidades presentes na mente humana. Dessa maneira, a perspectiva psicanalista vai além de uma interpretação baseada em fatos concretos e explora o interior de nossas subjetividades. Porém, Burke (2004, p. 215-216) explicita que os obstáculos para a utilização deste enfoque são grandes, haja vista que a psicanálise trabalha com pessoas vivas, enquanto historiadores nem sempre podem contar com isso. Outro ponto que pesa é o de que enquanto os psicanalistas pensam no indivíduo, os historiadores elencam problemas de ordem mais coletiva, que envolvem culturas e sociedades.

O segundo enfoque proposto por Burke (2004, p. 216-219) é o estruturalista, mais conhecido como semiótica. A abordagem semiótica é uma das mais empregadas quando se trata de analisar imagens, e pode ser caracterizada como um método que trabalha com as imagens a partir de sua significação. Nesse sentido, procura compreender os sistemas de signos presentes em cada imagem e interpretar os seus significados, os quais possibilitam perceber aspectos do imaginário social (COELHO, 2012, p. 448). O mundo é repleto de signos, elementos que exprimem ideias e suscitam algo naqueles que os recebem ou observam. Desde muito cedo aprendemos a interpretar esses signos e os seus significados em cenários específicos, o que nos leva a compreender o mundo a partir deles (JOLY, 2007, p. 30-31). Ou seja, os signos formam uma linguagem que comunica algo por meio da imagem, geralmente relacionado à realidade externa, e que auxilia a apreender as influências, relações de poder e mecanismos de dominação entre os grupos sociais (MAUAD, 2016,

p. 35-36).

A semiologia, no entanto, foi muito criticada por acreditar que as imagens possuem significados objetivos e específicos. Em vista disso, surge a abordagem pós-estruturalista, que em contrapartida, se preocupava com a multiplicidade de significados de uma imagem. Contudo, a consideração de que qualquer significado é válido, também é uma fraqueza e seria necessário o diálogo entre os estruturalistas e pós-estruturalistas para a criação de uma abordagem mais balanceada (BURKE, 2004, p. 218-222).

Por fim, Burke (2004, p. 225) propõe a idealização de uma História Cultural das Imagens. A partir dela, destacam-se dois enfoques, o feminista e o das teorias da recepção. O enfoque feminista analisa a história social da arte, ou das imagens, em termos de gênero, como crítica à cultura androcêntrica que somente ressaltava o olhar masculino das produções imagéticas. Assim, se volta a compreender o contexto social de produção da imagem, a conjuntura política, social e cultural, que influenciam as composições do artista e refletem sua visão de mundo relacionada a um determinado lugar e período. A partir disso, é possível compreender como as relações entre os gêneros se dão no momento estudado e se há conexão entre machismo e produção cultural, com a influência daquele sobre esta (COELHO, 2012, p. 448).

Os aportes teóricos, metodológicos e interpretativos criados pelas feministas foram tão enriquecedores que hoje é impossível não pensar em gênero quando se analisa as imagens, sendo estas, inclusive, fontes valiosas para a apreensão dos diferentes sistemas de sexo/gênero nas diversas sociedades ao longo do tempo (BURKE, 2004, p. 226).

A teoria da recepção busca compreender a reação do público com a imagem estudada, o efeito que ela causou na sociedade na qual foi concebida, assim como nas posteriores, e os tipos de interpretações desde então (COELHO, 2012, p. 448). Além disso, em alguns casos, investiga as respostas reais dos espectadores, e não as esperadas, de modo que as convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a interpretação das imagens em uma cultura, são reconstruídas. Nessa linha, não só as respostas positivas, mas também as negativas são relevantes. A história da recepção das imagens faz com que a noção de senso comum, de um espírito de época, seja deixada de lado, e levadas em conta as diferentes interpretações, intencionalidades e recepções sobre um mesmo objeto (BURKE, 2004, p. 226-227).

Por fim, destacam-se os debates que permeiam o campo da cultura visual, formado há cerca de duas décadas, e que ainda se encontra em fase de consolidação no campo da História no que diz respeito às usabilidades e à formação de teorias (KNAUSS, 2008, p. 154). Por conta das

potencialidades da abordagem da cultura visual, serão trazidos adiante alguns debates propostos por historiadores e teóricos que se debruçam sobre as fontes visuais como campo de estudo.

Santiago Júnior (2019) traça o percurso da hoje chamada *visual turn*, ou virada visual, dentro do saber institucionalizado. De acordo com o autor, as primeiras bases desse conceito surgem nos Estados Unidos, com o nome de *pictorial turn*, ou virada pictórica, apresentado por Mitchell em 1992, e que despontou os estudos visuais nos meios acadêmicos. No mesmo momento, na França, as teorias da imagem também eram desenvolvidas, sendo Georges Didi-Huberman um de seus expoentes. Entretanto, a concepção e a nomeação da *visual turn* serão propostas pelo historiador norte-americano Martin Jay apenas no início dos anos 2000, com a finalidade de tratar da importância da visualidade e dos modos de ver na contemporaneidade (KNAUSS, 2006, p. 107). No Brasil, a virada visual chega pelas mãos de Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) e Paulo Knauss (2006; 2008), os quais são referências no país, haja vista o crescente reconhecimento da importância da cultura visual como campo de estudo.

A grande característica dessa virada é a de criar uma abordagem própria às imagens e às ciências humanas, que culmina nos estudos visuais. Estes, oriundos do cenário norte-americano, são tidos como interdisciplinares, uma vez que correspondem à junção de pesquisas sobre o olhar, advindas da História Social da Arte, do cinema, dos feminismos, das tecnologias e da cultura. Por isso, é correto afirmar que a virada visual e os estudos visuais não se originam nas compartimentações da historiografia tidas como mais populares, como aquelas voltadas à economia, à sociedade ou à política. Ambos foram pensados em frentes consideradas, muitas vezes, como secundárias na História, mas que hoje dialogam com vertentes muito mais plurais (SANTIAGO JÚNIOR, 2019).

Mitchell (2006, p. 03) aponta uma das confusões com nomenclaturas que envolvem a cultura visual. De acordo com o autor, existem dois conceitos que muitas vezes são utilizados como sinônimos, sendo eles: estudos visuais e cultura visual. Ele explica que a diferença é simples e está no fato de que o primeiro é a área de estudo, enquanto o segundo é o objeto de estudo. Ou seja, o estudo visual é o campo de pesquisa que se encarrega de compreender aspectos da cultura visual. Entender essa diferença é importante, embora ambos os termos possam ser usados como sinônimos, como considera o próprio autor.

Cabe ressaltar que podemos estudar as fontes imagéticas pela vertente da cultura visual, não apenas para empreender nossas análises a partir delas, mas para conhecer a sociedade na qual aquele artefato foi produzido ou está inserido. Um exemplo dado por Meneses (2003, p. 26) é o da

cultura material. Para ele, uma história da cultura material não deve ser uma história pensada a partir de fontes materiais somente. A indicação é selecionar um problema relativo àquela sociedade, e a partir dele usar a cultura material para entender o contexto social de interesse. Ou seja, a definição parte da problemática proposta pela pesquisa e não do tipo de documento utilizado. Os documentos não são o objeto de pesquisa, mas sim, o instrumento dela.

Destarte, uma História Visual só teria a aplicação correta do termo se tratasse não de uma História produzida por meio de documentos visuais, mas a partir de qualquer documento adequado aos objetivos da pesquisa e que tivesse como objetivo examinar a dimensão visual de uma sociedade (MENESES, 2003, p. 28). Muitas vezes, por não compreenderem essa diferença de enfoque e nomenclatura, podemos ser levados a crer que o campo da cultura visual é desnecessário, pois disciplinas mais tradicionais e consolidadas formariam os aportes necessários para o desenvolvimento de trabalhos na área. Nesse sentido, a estética daria conta de desenvolver teorias para os trabalhos com as artes, enquanto a História da Arte contemplaria os artistas e estilos, por exemplo. Desse modo, as duas juntas responderiam às questões relativas ao visual e às imagens, sem necessidade de um terceiro elemento (MITCHELL, 2006, p. 03-05).

Por conta disso, a academia, até o momento, encara com ressalvas a criação de departamentos voltados aos estudos visuais, de modo que a interdisciplinaridade com os estudos culturais ou com a História da Arte ocorre, mesmo nos Estados Unidos, pioneiro na institucionalização dessa frente de pesquisa. De acordo com Mitchell (2006, p. 03-05), a resistência também pode ser explicada pelo fato de que os pesquisadores da cultura visual ainda não conseguem estruturar suas hipóteses de maneira adequada, tendo em conta a prematuridade dos trabalhos desenvolvidos. Entretanto, na medida em que as reflexões avançam, as análises e objetos de investigação se tornam mais precisos, e a cultura visual ganha espaço, sendo apontada como promissora para os estudos sobre a visualidade dentro das ciências humanas.

No Brasil, destaca-se como novidade as linhas de pesquisa do programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas. O programa passou por uma reformulação nas áreas de concentração em 2020 e inseriu, na linha de História da Arte, uma subárea denominada “História da Arte e estudos visuais”. De acordo com a descrição presente no *site* do IFCH, as pesquisas desenvolvidas nessa linha de pesquisa devem se voltar às transformações que ampliaram, nas últimas décadas, o campo de atuação da História da Arte, bem como abordar temas e tópicos mais recentes, como gênero e visualidades.

Ainda no IFCH, a área anteriormente denominada “História Cultural”, passou a se chamar “Cultura, Memória e Visualidades”. De acordo com as informações do *site*:

Esta área de concentração dedica-se à produção do conhecimento histórico em suas temáticas e múltiplas temporalidades, considerando a memória, as visualidades e a cultura como dimensões constitutivas do social. As perspectivas teórico-metodológicas contempladas incluem as transformações do campo historiográfico (conexões, trânsitos, descontinuidades), a pluralidade de perspectivas (Estudos Visuais, Estudos em Patrimônio e em Arqueologia Pública, História Cultural, Intelectual e Ambiental), a interdisciplinaridade em campos como memória, estudos das imagens, subjetividades, gênero, discursos, narrativas e a incorporação de repertórios que problematizam o saber histórico e seus sentidos no mundo contemporâneo. A área considera a potência transformadora da análise historiográfica, reconhecendo que o trabalho dos historiadores e historiadoras é marcado por suas subjetividades, pelo olhar crítico em relação às fontes e às tradições historiográficas, pelas formas de escrita da História e pela historicização dos acontecimentos.

Dessa maneira, é perceptível a entrada nos estudos visuais na academia brasileira, com programas de pós-graduação de importantes universidades desenvolvendo pesquisas na área.

Para a cultura visual existem duas frentes predominantes de abordagem, propostas por Knauss (2006, p. 106-109; 2008, 155-156), desenvolvidas no cenário anglo-saxão. A primeira delas é denominada “abordagem abrangente” e tem como característica relacionar o conceito de cultura visual às diversidades de imagens, de representações visuais e de modelos de visualidade desenvolvidos em cenários sociais específicos. Para o autor, nessa perspectiva se inserem nomes como William Mitchell, que sugere o conceito de *pictorial turn*, e Martin Jay, com o *visual turn*, supracitados. A partir desse escopo é apontada a valorização da percepção e de interpretações históricas mais plurais, que levem em conta aspectos diversos da cultura e questionem a existência de uma experiência visual universal. Portanto, preza pela ênfase nas especificidades culturais da visualidade e por uma historicidade que se molde da mesma maneira.

A segunda abordagem é identificada como restrita, sendo assim chamada por compreender a cultura visual como voltada ao mundo ocidental e à predominância do pensamento científico. Sua grande ênfase se encontra na relação do exterior com o olhar interior do indivíduo, ou seja, trabalha com a percepção como experiência social de mundo. Além disso, essa frente leva em conta as mudanças trazidas pelo digital e o virtual, que propiciam uma valorização das imagens, as quais passam a ser inseridas com intensidade em nossos círculos culturais e vivências diárias. É aqui que a questão da ocidentalidade entra em foco, pois toma-se a cultura visual para estudar o modo de vida contemporâneo a partir da perspectiva do consumidor inserido no mundo pós-moderno, o qual é permeado por tecnologias e imagens. Ambas as abordagens são viáveis e devem ser utilizadas de acordo com as necessidades da pesquisa (KNAUSS, 2008, p. 156).

Em linhas gerais, os estudos da cultura visual não contemplam apenas as imagens analisadas no campo da estética e da História da Arte, as quais são, sobretudo, obras de arte. Ele abarca todos os outros tipos de imagem, além de propor “reflexões filosóficas sobre a epistemologia da visão, estudos semióticos de imagem e signos visuais, [...] estudos fenomenológicos, fisiológicos e cognitivos do processo visual, estudos sociológicos sobre a exibição e o espectador, antropologia visual” (MITCHELL, 2006, p. 04), entre outras. Desse modo, a atenção se volta à visualidade como dotada de historicidade, a qual é encarada como a maneira de o espectador, por exemplo, olhar para a imagem que contempla. Nesse sentido, estuda-se o potencial cognitivo das imagens, e como elas têm sido utilizadas em diferentes temporalidades e abordagens históricas (MENESES, 2003, p. 12).

Ainda, o foco se volta para compreender a imagem como resultante de processos de produção específicos, de acordo com os seus contextos culturais de produção. Por isso, a relação entre visão e contexto deve ser levada em conta, posto que a experiência visual é enriquecida pelos universos nos quais convivemos (KNAUSS, 2006, p. 113). A visualidade não é exclusivamente a construção social da visão, mas também pode ser compreendida como a construção visual do social, e se configura como um problema com um objeto específico de pesquisa, de modo que é necessário ter seu próprio campo disciplinar, fora da História da Arte e da estética (MITCHELL, 2006, p. 18).

A visão não deve ser compreendida apenas como algo natural, que nasce conosco. Ao mesmo tempo precisa ser observada como uma construção simbólica, cultural e social, a qual é aderida e se modifica de acordo com as nossas experiências. Apesar de este ser um argumento bem aceito e ter definido os primeiros debates acerca da cultura visual, Mitchell (2006, p. 03) aconselha que ele seja pensado com atenção. Afirma que vemos do modo que vemos por convivemos em sociedade e, em contrapartida, possuímos nossos arranjos sociais, por termos a capacidade de ver. Ou seja, há a construção social do visual e a construção visual do social.

Por conta disso, Didi-Huberman (2010) afirma que apenas as imagens dialéticas podem ser consideradas autênticas e históricas, uma vez que, quando as olhamos, elas também nos olham, nos suscitam sensações e nos induzem a ir mais à fundo na visualização do que ela é. Dessa maneira, para o estudo das imagens é fulcral que se pense, além da dimensão visual, o ato de ver, que é válido somente quando consideramos o que vemos e o que nos olha. O exemplo do autor para explicar esse movimento de olhares é o de uma lápide funerária. Quando a olho, com seus detalhes, com formato convencional às suas funcionalidades, sinto um vazio por conta da perda, por saber que uma vida se foi. Contudo, aquela lápide me olha, ao impor que um dia serei eu em situação semelhante.

A imagem dialética retorna ao passado, uma vez que o presente com imagens é um presente repleto de passados sobreviventes, o que caracteriza o chamado anacronismo das imagens. Por conta disso, não cabe à História das Imagens apenas se preocupar com o fato de essas pertencerem a uma época, mas também em como chegaram ao nosso tempo e quais as leituras feitas sobre tais representações imagéticas até então. Ademais, as interpretações das imagens dialéticas estão sempre em transformação, sob o alvo de críticas e revisões, como é comum acontecer na História (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

Os acervos de cunho sexual de Pompeia são exemplos claros de como cada sociedade lida com a questão da memória e da preservação, e de como a visualidade é moldada em diferentes tempos e espaços. Redescoberto no século XVIII, quando o sítio arqueológico da cidade vesuviana começou a ser escavado, o acervo conta com esculturas, pinturas, grafites, entre outros objetos de uso cotidiano com representações de cunho sexual, como órgãos genitais, por exemplo. Tais artefatos foram considerados ultrajantes à moral da época e impossíveis de serem interpretados por outra esfera que não aquela que considerava a sexualidade dos pompeianos exacerbada e promíscua. Em vista disso, todas as peças foram colocadas em uma sala do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, batizada de *Gabinetto Segreto*. Esta sala passou por diversas fases de abertura e fechamento no decorrer de sua existência, entretanto, ao ser aberto para o público a partir de 2000, ainda que com algumas restrições de faixa etária, recebeu críticas do Vaticano (FEITOSA, 2005, p. 43). O interessante, porém, é que a coleção vem sendo referência para diversos estudos na contemporaneidade, que impõem novos significados aos artefatos ali expostos, além daqueles relacionados à sexualidade como, por exemplo, os apresentados por Lourdes Feitosa (2005), Marina Cavicchioli (2004; 2009) e Pérola Sanfelice (2016).

Em síntese, cabe aos historiadores se apropriarem dos aportes da cultura visual para compreender as influências que determinados objetos visuais surtiam nas sociedades das quais faziam parte, ao moldar relações e os mais diversos aspectos do social. Ademais, podem se voltar à repercussão de tais imagens na atualidade e em como elas constroem percepções sobre certos períodos da História, ou até sobre nós, de acordo com o que intuímos ao olhá-las e analisá-las. Ou seja, o estudo das imagens é importante na cultura visual, contudo, a dimensão social da visualidade deve ser o enfoque maior (MENESES, 2003, p. 28-29).

Considerações Finais

É difícil compreender a sociedade atual sem explorar o campo da visualidade. As

experiências atuais são muito visuais, não apenas por conta do uso massivo das imagens em nosso cotidiano, mas porque uma tendência de visualização da existência é moldada. Essa ênfase na visualidade implica de maneira direta no modo como interpretamos os objetos dos quais nos apropriamos para construir a História. O fato é que o uso de imagens hoje é muito mais democratizado e aceito entre os historiadores, influenciados pela História Cultural e pelo movimento da *visual turn*, que passam a debater sobre esse tipo de fonte e a traçar caminhos interpretativos e metodológicos mais concisos a respeito.

As imagens não só representam o passado, mas o constroem, e deixam marcas nesse processo de produção. Essas marcas existirão de acordo com os modos com que as sociedades tratam o passado e de acordo com os regimes de visualidade existentes em cada tempo e espaço. Devido a isso, não há uma fórmula correta para que os historiadores trabalhem com as imagens, expressa em uma teoria ou metodologia específicas, entretanto, a dimensão da visualidade deve ser trazida em todos os casos.

Por conseguinte, é importante que os historiadores tomem as imagens como participantes e constituintes da materialidade e das relações sociais, bem como compreendam a forma como os seres humanos interagem com os objetos visuais e constroem as suas visualidades. Outrossim, voltar a atenção para as técnicas e as condições de produção e interpretação desses materiais é necessário, pois estes ganham sentido de acordo com as leituras sociais, que a eles atribuem usos e acepções diversos no transcorrer do tempo.

As imagens podem ser tratadas como evidências, uma vez que fornecem testemunho como e alcançam aspectos que outras fontes podem não dar conta de explorar. Aliado a isso, os estudos visuais também concebem as imagens como propiciadoras de práticas sociais e de uma historicidade, sendo que a imagem como prática social é um dos pontos mais importantes trazidos pela virada visual.

Além das permanências, as lacunas que envolvem os arquivos e objetos devem ser pensadas. Isso porque, é provável que estas lacunas, compreendidas por momentos da existência desses materiais sobre os quais pouco se sabe, são fruto de censuras ou da falta de interesse de uma época. As imagens ardem ao tocar o real, como expresso por Didi-Huberman (2012, p. 208; 210-211), mas em outros momentos, elas viram cinzas, e ainda assim, nas cinzas, há memória. Por isso, entender as imagens exige paciência, pois apesar de retratarem o passado, dão visibilidade às relações diversas entre memória e História ao longo do tempo. Nesse sentido, é importante voltarmos nossos olhares aos propósitos dos idealizadores das imagens, bem como para os nossos propósitos

enquanto historiadores de nosso tempo.

A inserção dos estudos das imagens no escopo da cultura visual auxilia a desvincular essa área de pesquisa de uma abordagem voltada à evolução das técnicas e dos estilos artísticos, por exemplo. Do mesmo modo, é necessário ter em conta a capacidade de se reciclar e de produzir efeitos diversos que as imagens possuem. Ao registrar aspectos das vidas dos seres humanos e com eles interagir, há sempre uma crise, uma nova interpretação, um uso, uma censura, enfim, há sempre uma reação. E saber olhar as imagens é saber identificar essas crises. Dessa forma, discutir as imagens a partir da abordagem da cultura visual implica considerar tudo aquilo que vemos, exibimos e omitimos, e entender que as nossas relações com estas imagens constroem percepções de mundo e dinâmicas sociais, ligadas às mais variadas discussões e relações de poder.

Referências

BAMBOZZI, Lucas. Esquecimento e conveniência. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Petrópolis/Edusp, 2014.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARDOSO, Maria Nadiana Souza. **História e imagem: considerações introdutórias sobre a utilização de alguns tipos de imagens no âmbito da História**. Monografia (Licenciatura em História), Boa Vista: Universidade Federal de Roraima – UFRR, 2017.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. **As representações da sexualidade na iconografia pompeiana**. Dissertação (Mestrado em História), Campinas: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2004.

_____. **A sexualidade no olhar: um estudo da iconografia pompeiana**. Tese (Doutorado em História), Campinas: Universidade Estadual de Campinas - INICAMP, 2009.

COELHO, Thiago da Silva. A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v. 25, n. 02, 2021, p. 443-452. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/17243>. Acessado em: 13 jan./2021.

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

_____. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**, v. 02, n. 04, 2012, p. 206-219. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acessado em: 13 jan./2021.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, p. 15-37.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, 2006, p. 97-115. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acessado em: 13 jan./2021.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, v. 15, n. 28., 2008, p. 151-168. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7964>. Acessado em: 13 jan./2021.

LINHAS DE PESQUISA. **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História**. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/pos/historia/0/296/linhas-pesquisa#linha1>. Acessado em: 08 nov./2020.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na história: um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, 2016, p. 33-48. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858>. Acessado em: 13 jan./2021.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250986860_Fontes_visuais_cultura_visual_historia_visual_balano_provisorio_propostas_cautelares. Acessado em: 13 jan./2021.

_____. História e imagem: iconografia, iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? In: MIRZOEFF, Nicholas (Org.). *The visual culture reader*. Londres/Nova York: Routledge, 1998.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. *Interin*, v. 01, n. 01, 2006, p. 1-20. Disponível em: <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/20>. Acessado em: 13 jan./2021.

MOLINA, Ana Heloísa. Imagens em livros didáticos de história: elementos para uma análise das relações imagem/texto/historiografia. In: GALZERANI, Maria Carolina Bovério; BUENO, João Batista Gonçalves; PINTO JÚNIOR, Arnaldo (Orgs.). **Paisagens da pesquisa contemporânea sobre o livro didático de história**. Jundiaí/Campinas: Paco Editorial/Centro de Memória/Unicamp, 2013.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. São Paulo: Autêntica, 2007.

QUARANTA, Domenico. Salvo pela cópia: webcoleccionismo e preservação de obras de arte digital. In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Petrópolis/Edusp, 2014.

RUBIN, Miri. Que é História Cultural hoje? In: CANNADINE, David (Org.). **Que é a história hoje?** Lisboa: Gradiva, 2002.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão: representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano**. Tese (Doutorado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná – UFPR., 2016.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? **Revista Tempo e Argumento**, v. 11, n. 28, 2019, p. 402-444. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311282019402>. Acessado em: 13 jan./2021.

SPENCER-WOOD, Suzanne M. Feminist research in Classical Archaeology. In: NELSON, Sarah Milledge (Org.). **Handbok of gender in Archaeology**. Berkeley: Altamira Press, 2006, p. 295-329.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história**. Trad. Alda Baltz e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UnB, 1998.

Recebido em: 14 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 21 de fevereiro de 2021.