

ANALISANDO A IMAGEM MEDIEVAL: ENTRE PANOFSKY E A CULTURA VISUAL

ANALYSING THE MEDIEVAL IMAGE: BETWEEN PANOFSKY AND VISUAL CULTURE

AMANDA BASILIO SANTOS *

Resumo: Este artigo aborda questões concernentes a especificidade da análise da imagem medieval, e discute as aproximações e distanciamentos entre a metodologia de Panofsky e a Cultura Visual para que estas imagens sejam analisadas. O método proposto por Erwin Panofsky já sofreu muitas críticas que serão salientadas neste artigo, porém, seu método continua sendo importante, principalmente se considerarmos as características da iconografia medieval. Para entendermos melhor seu método o colocaremos dentro de seu espaço inicial de construção, o Instituto Warburg, discutindo as influências que auxiliaram na sua formulação. Por fim, iremos aproximar as discussões levantadas pelos teóricos da Cultura Visual para pensarmos onde Panofsky e sua formulação metodológica encontram relevância, para refletir sobre os benefícios e as limitações do uso de seu método relacionado ao estudo das imagens produzidas durante o medievo.

Palavras-chave: Iconografia Medieval. Panofsky. Cultura Visual.

Abstract: This article discusses issues concerning the specificity of the analysis of the medieval image, and discusses the approximations and distancing between Panofsky methodology and Visual Culture so that these images can be analyzed. The method proposed by Erwin Panofsky has suffered a lot of criticism that will be highlighted in this article, however, his method remains important, especially considering the characteristics of medieval iconography. To better understand of his method we'll put it in their initial area of construction, the Warburg Institute, discussing the influences that helped in their formulation. Finally, we will approach the discussions raised by the theorists of the Visual Culture to think where Panofsky and its methodological formulation are relevant, so we can think about the benefits and limitations of using his method related to the study of images produced during the Middle Ages.

Keywords: Medieval iconography, Panofsky, Visual Culture.

Artigo recebido em 22 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 05 de junho de 2017.

* Mestra em História (PPGH – UFPEL); especialista em Artes (PPGA-UFPEL); mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL); membro do LAPI (Laboratório de Política e Imagem da UFPEL). Bolsista CAPES. E-mail: amanda_hatsh@yahoo.com.br.

Introdução

Os estudos com fontes iconográficas são relativamente novos para os historiadores. Com o advento dos questionamentos em torno dos paradigmas historiográficos levantados pelos historiadores que fundaram a Escola dos Annales, em 1929, o modo de fazer e pensar a disciplina modificou-se, ampliando-se as temáticas de pesquisa, assim como as fontes para tal empreendimento¹. Dessa forma, a preferência da metodologia positivista pelos documentos escritos, de cunho oficial e centralizados em eventos, numa narrativa histórica, foi questionada, e proposto um novo modelo, que permitisse estudar novos campos da vida social, em comunhão com conceitos e metodologias adotados pela aproximação pluridisciplinar.

Aproximando a História das outras disciplinas sociais romperam-se barreiras, abrindo um leque de possibilidades de questionamentos e abordagens, com enfoque na troca de experiências entre as disciplinas propostas pelos fundadores do periódico dos Annales, conhecido como a Primeira Geração, que tem como principais expoentes Marc Bloch e Lucien Febvre.

Para ambos, a historiografia de então produzia uma História factual, elitista, sem problemáticas, com escassas trocas entre as disciplinas científicas e com pouca diversidade de fontes. Os autores apontavam que este formato de análise limitava a disciplina a poucos sujeitos históricos, centrando os estudos aos ditos grandes acontecimentos históricos e a uma história das elites.

Segundo Francisco Falcon, havia uma dupla tarefa que os fundadores dos Annales tiveram de enfrentar: uma concepção de História factual e a necessidade de descentralização dos agentes aos quais eram atribuídos historicidade, que naquele momento seriam os “grandes homens”, o que levava a um eixo principal de produção, a História Política².

Muito se transcorreu desde a criação dos Annales, e a ampliação da noção de documento hoje abarca uma infinidade de fontes das mais diversas naturezas:

Assim, no decorrer do século XIX e XX, vimos às noções de documento ganharem gradualmente amplitudes maiores, favorecendo o enriquecimento temático com as novas abordagens, novos questionamentos e novas fontes em detrimento de uma noção tradicional que adotava o conceito de documento histórico como sendo sinônimo de texto escrito produzido pelos detentores do poder político, garantindo

¹ BURKE, P. *Testemunha ocular: História e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

² FALCON, F. História e poder. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pp. 97-138. P. 107.

para as gerações futuras possibilidades de escolha e criticidade para criarem tantas outras possibilidades³.

Novas abordagens historiográficas focaram-se nos modelos marxista e pelo modelo de uma História Total, proposta por Fernand Braudel, já na Segunda Geração da Escola. Porém, estes modelos entraram em crise, no que se denominou como “*crise dos paradigmas*”, fortemente marcada pela experiência da globalização, vivenciada também pelos historiadores. Desse modo, modelos baseados em continuidades e em busca de modelos já não satisfaziam mais frente à grande diversidade que é latente nos dias atuais. Novas correntes historiográficas surgiram, novos conceitos foram discutidos e uma História preocupada com a diversidade e a cultura foi se formando.

A Nova História Cultural (NHC) veio saciar a necessidade de discutir os modelos explicativos de uma realidade que se pretendia homogênea, passando a reconhecer as especificidades das sociedades e dos homens diante dos processos históricos. Iniciada na década de 1980, esta vertente historiográfica gera divisões quanto à sua origem, sendo que alguns historiadores lhe dizem herdeira de uma visão do século XVIII, através do conceito de “espírito de uma época” (*Zeitgeist*), enquanto outros a colocam como vinculada às tradições dos Annales, principalmente a vertente da História das Mentalidades (*Histoire des mentalités*)⁴.

Embora a NHC esteja vinculada à década de 1980, já em 1969 Georges Duby escreveu um artigo que acabou pouco conhecido à época de sua publicação: “*Por une Histoire Culturelle*”. Emblemático, o texto de Duby conclama para um inventário do fenômeno cultural, seus símbolos e signos, vocabulários, gestos rituais, enfim, da relação entre os mecanismos mentais e sua articulação em um imaginário de base histórica.”⁵.

Os historiadores passaram a se preocupar, com mais veemência, com os significados simbólicos da cultura, e com a arte, ou os objetos visuais, que passaram a ser parte importante da produção historiográfica. Os estudos dos objetos visuais ganharam espaço dentro da historiografia conforme os objetivos desta nova linha teórica/metodológica. É nessas circunstâncias que a imagem passa a ser objeto de interesse entre os historiadores, e é este o

³ RANGEL, L. D. A. S. *A historiografia contemporânea: do papel à era digital*. I Seminário de História: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea. Ouro Preto: UFOP. 2006. pp. 6.

⁴ LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. pp. 26-67.

⁵ LANGER, J. *A Nova História Cultural: Origens, conceitos e críticas*. HistóriaeHistória. Disponível em: <<http://www.historiaeistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>>. Acesso em: 13 de maio de 2015.

enfoque de nossa discussão, principalmente do objeto iconográfico medieval e suas especificidades.

O uso de imagens é muitas vezes feito quando há escassez documental de outra natureza para a pesquisa historiográfica, seja por uma formação que privilegia a documentação escrita, por uma questão de tradição e segurança metodológica, ou por ser um objeto considerado como suporte de outros, sendo muito comum termos imagens apenas ilustrando a informação referenciada em outra fonte, ou seja, a imagem auxiliando a dar corpo e veracidade a uma fonte, mas não como fonte que se baste ou origem do conhecimento, ela apenas reforça informações⁶. Dessa forma, por um longo período de tempo, o estudo a partir de imagens esteve restrito à disciplina de História da Arte. Segundo Silva:

Essa charmosa segregação da visibilidade no exclusivo espaço da História da Arte se relaciona com vastas tradições que se acostumaram a associar Pesquisa Histórica a Imagens apenas através desse gênero específico ou num universo de “carência documental”, quando se aborda sociedades cujas fontes escritas são de difícil ou impossível acesso. Não se trata de menosprezar a vital importância da História da Arte para o Conhecimento Histórico como um todo nem de negligenciar os limites documentais efetivos que cada pesquisador enfrenta. Preocupa-nos a transformação do trabalho com o visual em tarefa exclusiva de alguns especialistas, sem um efetivo esforço dos Historiadores em geral para integrar tais objetos às suas discussões sobre o social⁷.

Essa abordagem, de uma imagem suporte, tem se modificado à medida que muitos historiadores têm visto o potencial da iconografia para a compreensão do período em que se insere. Temos alguns autores basilares para esses estudos, como David Freedberg e Hans Belting. Em sua obra intitulada *The Power of Images*, David propõe o estudo de todo tipo de imagem, e não apenas aquelas, consideradas pelo seu valor estético como artísticas. Esta proposta causou um grande salto nos estudos históricos, distanciando-se de uma História da Arte clássica, em que as grandes obras, de grandes artistas, eram valorizadas em detrimento de outras produções visuais⁸. Sua principal contribuição é o de valorizar o efeito que as imagens produzem nas pessoas e, portanto, o seu papel ativo dentro da sociedade. Tal perspectiva causou grande impacto e o estudo das imagens tornou-se também o estudo da recepção do objeto visual no social, atribuindo-lhe funções e capacidade de interação.

⁶ MENESES, U. B. D. Fontes visuais, cultura visual, *História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. pp. 21.

⁷ SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. *Revista História*, São Paulo, n. 125, ago/dez 1991. pp. 117-118.

⁸ ROCHA, C. Arte: um desafio para Clio. *O olho da História*, Salvador, v. 16, julho 2011.

Intencionamos, até o fim deste artigo, levantar os pontos em que, a partir da especificidade da imagem medieval, a utilização do método de Panofsky lhe é favorável e aqueles em que as premissas da Cultura Visual preenchem lacunas importantes para a sua análise, salientando, desse modo, a importância de uma aproximação entre estas esferas tão importantes dentro do campo de pesquisa do mundo visual.

A imagem medieval: um objeto com especificidades

O estudo da iconografia medieval começa nos conceitos que utilizamos para fazê-lo. Para estudar o período medieval temos de ter em mente suas especificidades, sua produção de objetos visuais e seus usos. No vocabulário medieval já temos presentes tanto imagem (*imago*) quanto arte (*ars*) e suas atribuições eram bem definidas. *Imago* pertencia ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito ao processo de produção.

O fato da arte estar ligada ao ofício se diferencia fundamentalmente da relação que temos hoje com a ideia de produção artística como algo que provém da inspiração e liberdade do próprio artista, pois no período medieval ela estava ligada à capacidade de produção, de habilidade técnica no momento de sua manufatura, e de estar atrelada a uma encomenda⁹.

Ao analisar a iconografia medieval temos de estar conscientes de sua especificidade enquanto fonte histórica, não apenas por se tratar de um objeto visual, mas, por ter em torno deste objeto, conceitos e usos em um tempo que não o nosso. Faremos aqui, de modo muito breve, uma discussão sobre os três principais conceitos da historiografia na atualidade para lidar com as imagens medievais.

O historiador Jean-Claude Schmitt destaca que há diferenças basilares entre a nossa produção de imagens e a realizada no medievo, portanto, de seu impacto perante o expectador. O autor destaca que vivemos em uma época de imagens móveis (cinema, televisão, etc) em contraposição às imagens estanques produzidas pelos medievais, havendo, naquele período, uma relação distinta entre a figura e o fundo, diferente dos usos da perspectiva aos quais estamos acostumados. Além disso, segundo ele, outra diferença

⁹ SCHMITT, J.-C. Imagens. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. (Org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, v. 1, 2006. pp. 591-605.

fundamental se dá principalmente porque a imagem medieval não “*representa*”, ela “*presentifica*”¹⁰.

Desse modo, temos que compreender os processos de recepção da imagem medieval de modo diferente, pois causa reações distintas pelo seu poder de tornar presente uma ausência, personificando a santidade através da sua representação imagética. Nesta linha, devemos destacar o conceito de *imagem-corpo*, elaborado por Jean-Claude Schmitt, e que destaca o fato de as imagens possuírem poder de gerar reações, tanto de amor quanto de ódio:

Em vários manuscritos, as miniaturas que figuram o Diabo foram raspadas, como se os leitores tivessem pretendido apagar para sempre o olhar malévolo que os ameaçava. Algumas imagens eram consideradas como 'pessoas', não como a imagem de São Tiago, mas como o próprio São Tiago. Tais imagens não eram vistas como inertes, aos fiéis que se dirigiam a elas pareciam responder fazendo um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, as vezes até falando. Proponho chamá-las de 'imagem-corpo'. Nem todas as imagens estavam assim dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso. Mas não se podia prejulgar a capacidade de alguma delas tornar-se imagem-corpo, pois tudo era função das expectativas que a imagem era capaz de satisfazer e dos interesses econômicos, políticos, dinásticos, etc., aos quais a posse de uma imagem milagroso podia localmente servir¹¹.

Podemos ver como certas imagens suscitam reações fortes nos seus expectadores, que se ligam a elas por sistemas de crenças e sistemas simbólicos. Mas há aspectos da imagem medieval ligados ao seu uso, à sua materialidade e ao modo como ela se insere na sociedade, o que Jérôme Baschet define como “*imagem-objeto*”. Para o autor, as imagens estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos, à sua utilização ritual, que lhes confere valor simbólico. As imagens, neste aspecto, tornam-se instrumentos de difusão dos cultos, são, assim, funcionais em sua essência: “Il n’y a pas d’image au Moyen Age qui soit une pure représentation. On a le plus souvent affaire à un *objet*, donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites”¹². Podemos ver, portanto, uma outra visão da imagem, aquela que não gera apenas reações, mas que é manipulada, utilizada, incorporada nas práticas sociais e desse modo, imbuída de significados e de importância.

¹⁰ *Ibidem, passim.*

¹¹ *Ibidem, pp. 599.*

¹² BASCHET, J. *Introduction: L'image-objet*. International Workshop on Medieval Societies. Paris: Le Léopard d'or. 1996. pp. 8.

Por fim, temos o conceito proposto por Jean-Claude Bonne, *imagem-coisa*. Para este autor, há imagens que não intencionam a representação de nada, destacando-se apenas aspecto o valor ornamental da imagem:

O ornamental se caracteriza por ser, sobretudo, muito mais que um tipo de forma, mas um modo de funcionamento das formas, de maneira que podemos falar em 'ato ornamental'. Ele é a capacidade que as formas possuem de assumir diversas funções (BONNE, 1996, p. 215-216), de fazer sistema e agir na imagem e/ou sobre os outros motivos de diversas maneiras: modulando, graduando, ritmando, hierarquizando, dentre outras. O ornamental não se desenvolve à margem ou ao lado da representação, mas se articula com ela e participa de sua estrutura. Esse ato ornamental possui uma transversalidade, a capacidade de agir sobre os mais diversos elementos de uma imagem, inclusive os iconográficos, em diversos níveis de articulação¹³.

Por este viés, a questão estética entra em evidência e pode revelar diversos aspectos da imagem que antecedem a recepção ou o uso, aqui, a imagem é valorizada no momento da produção.

Compreender a função - em um sentido único - da arte medieval ou da imago medieval se torna algo ingrato ao nos depararmos com a diversidade de locais em que é utilizada e com a diversidade de fins. Mesmo se estudarmos apenas pinturas murais, para delimitarmos um objeto específico, estaremos diante da exposição de diversas temáticas, com as mais variadas funções, e com uma diversidade de estilos que varia de região para região (quando não dentro de uma mesma região), de período, e dependendo das preferências dos patronos.

Jean-Claude Schmitt destaca que a primeira função das imagens cristãs é a de ser um meio de adoração a Deus:

Evitemos, contudo, simplificar a enumeração das funções das imagens cristãs. É preciso prestar atenção por exemplo na localização dos programas pintados, que muitas vezes concerniam mais o coro da igreja, reservado ao clero, do que a nave, onde ficavam acantonados os leigos: a instrução destes separados dos clérigos por uma cancela, não dependia sempre das imagens. Deve-se também levar em conta a pouca visibilidade de muitas destas imagens, em primeiro lugar dos vitrais, que não podiam ser decifrados em detalhe. Para um bispo como para os cônegos do capítulo, para uma comunidade de religiosos, o magistrado de uma cidade ou ainda um príncipe, o fato de construir uma igreja e decorar toda a superfície de suas paredes com pinturas, vitrais e esculturas, de coroar altares com retábulos pintados ou esculpidos, de se munir de manuscritos iluminados, visavam a outros fins além da instrução dos iletrados. Era primeiramente um meio de cumprir um contrato feito com Deus, sacrificando-lhe consideráveis somas de dinheiro, necessárias a escolha

¹³ SANTOS, A. B. D. *O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages*. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História ANPUH-SP, Santos, 2014. pp. 4.

dos materiais mais preciosos e do pagamento dos salários dos pintores, escultores, mestres vidreiros, ourives¹⁴.

Temos, portanto, de levar em consideração a intenção quando fazemos a análise iconográfica, lembrando a função que a imagem tinha, pois não eram apenas figurativas.

As obras arquitetônicas e sua ornamentação serviam para interceder pelo pecador, para lhe redimir os pecados através do financiamento de obras piedosas. A construção de novas igrejas também pertence a um momento muito particular do século X, pois estava vinculada à crença de que, na virada do século, se daria a volta de Jesus Cristo. Nesse sentido, não era apenas uma forma de louvor, mas uma maneira de assegurar um fim favorável no momento do Juízo Final.

Esta crença trouxe grandes vantagens econômicas ao mundo feudal, pois este frenesi construtivo gerou um intenso escoamento de riquezas que antes se encontravam concentradas nas mãos de muitos poucos. Graças às construções, essas riquezas se traduziram em compra e transporte de materiais, artefatos para ornamentação e contratação de mão de obra. Estes campos de construção Jacques Le Goff defendeu ter sido possivelmente a primeira e única empresa medieval¹⁵.

Saindo das funções mais pessoais, a construção era uma forma de demonstração, afirmação e manutenção de poder e força. Ao construir uma igreja e um castelo, o nobre que os financiava estava demonstrando as suas próprias condições financeiras e, quanto mais suntuosas fossem, maior seria as suas capacidades econômicas, transformando-se também em uma forma de ostentação. Muitos nobres viajavam para conhecer as igrejas circundantes antes de decidir como pedir que fosse construída aquela sob seu patronato, a fim de construir a igreja mais elaborada na região de sua área de influência.

Como Malcolm Thurlby salienta: ao construir uma igreja e um castelo, é assegurado ao nobre não só o poder temporal e espiritual, mas os símbolos da cultura se estabelecem na região onde há essas construções¹⁶. As imagens também possuem caráter prático ao passo que podem ser manipuladas ritualmente, como uma cruz cerimonial, sendo incorporada diretamente no sistema de rito.

¹⁴ SCHMITT, *Op. cit.*, pp. 599-600.

¹⁵ GOFF, J. L. *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2005.

¹⁶ THURLBY, M. *The Herefordshire School of Romanesque Sculpture*. Herefordshire: Logaston Press, 2002.

Porém, embora existam todas essas variantes de funções e fins supracitados, a imagem medieval possuía uma lógica de construção que permitia sua compreensão pelo mais variado grupo de fiéis, existindo uma linguagem visual que devia ser obedecida para que o símbolo fosse inteligível. Portanto, vemos no medievo diversos esquemas ornamentativos, temáticos e simbólicos que se repetem de modo a criar uma visualidade que seja legível para o observador. As imagens que temos nas igrejas medievais possuem duas obrigações: primeiramente, a de ser uma interpretação do Cosmos e um presente para Deus; e em segundo lugar, de ser capaz de comunicar as mensagens que corporeificam¹⁷.

Tendo concluído esta breve discussão sobre as especificidades da iconografia medieval enquanto fonte histórica, nos dedicaremos a seguir ao método de análise de imagem, para pensarmos as vantagens da utilização desse método, bem como as lacunas por ele deixadas, que serão preenchidas por discussões levantadas pela Cultura Visual.

Um método tripartido, porém indivisível

Compreendendo-se a importância das imagens enquanto fonte histórica, não enquanto complemento documental, torna-se fundamental o método tripartido de Panofsky (*pré-iconografia; iconografia; iconologia*) para análise de imagens. Podemos dizer que “o enfoque de imagens do grupo de Hamburgo foi sintetizado num famoso ensaio de Panofsky, inicialmente publicado em 1939, distinguindo três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significado do próprio trabalho.”¹⁸

Como salienta Burke sobre o método de Panofsky, ele sintetiza um legado de análise pictórica, e devemos, portanto, inserir o método por ele proposto dentro da tradição teórica do Instituto Warburg¹⁹, iniciada no fim do século XIX e começo do século XX por iniciativa privada de Aby Warburg²⁰, e que teve influência sobre importantes autores que vieram a lhe

¹⁷ MCNAMARA, D. R. *How to Read Churches: A Crash Course in Ecclesiastical Architecture*. New York: Rizzoli, 2011.

¹⁸ BURKE, P. *Testemunha ocular: História e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004. pp. 45.

¹⁹ Instituto originado da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, que era associada à Universidade de Hamburgo. Hoje é uma instituição de pesquisa associada à Universidade de Londres desde 1944. Seu foco de pesquisa mantém-se na tradição warburguiana, dedicando-se aos estudos sobre a influência da Antiguidade Clássica sobre a sociedade europeia, focando-se principalmente no Renascimento e Idade Moderna.

²⁰ Abraham Moritz Warburg, ou como ficou conhecido, Aby Warburg, foi um historiador da Arte alemão. Nascido em Hamburgo em 1866, faleceu em 1929. Ficou conhecido por seus trabalhos de análise de imagem e pela biblioteca semipública que levava seu nome e que continha cerca de 70 mil volumes. Transferida em 1933 para Londres, dando origem ao Instituto Warburg (WHITAKER, 2005, p. 220).

sucedem, como Riegl e Cassirer. Assim sendo, o método de Panofsky é uma epítome das discussões e proposituras do Instituto Warburg²¹, e muito do que foi feito pelo próprio Warburg encontra eco na obra de Panofsky.

Warburg levantou questões fundamentais para a análise da imagem para além de um domínio técnico ou estético, de que a adentrar questões do mundo cultural e social em que tais imagens foram geradas, preocupação fundamental na análise iconológica proposta por Panofsky, sendo um marco na análise de elementos pictóricos como fonte histórica²². Essa linha de pensamento acabou aumentando a abrangência das imagens passíveis de análise, através de um escopo de fontes que ultrapassava as clássicas obras-primas que eram analisadas no campo das artes²³.

Antes de nos dedicarmos ao método, devemos falar um pouco sobre o homem que o esquematizou. Erwin Panofsky nasceu em Hanôver em 1892, e veio a falecer em 1968, em New Jersey. Sua graduação em História da Arte foi concluída em 1914 pela Universidade de Friburgo. Após sua formação, ele lecionou na Universidade de Hamburgo entre os anos de 1926 e 1933, saindo da Alemanha neste mesmo ano, quando o nazismo ascendeu ao poder e sua situação poderia se complicar, pois ele possuía ascendência judaica. Panofsky, então, passou a lecionar nos Estados Unidos, onde teve atividade em diferentes instituições, porém, seu trabalho de longa duração deu-se no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Princeton, entre os anos de 1935 e 1962. Foi quando Panofsky já encontrava-se nos Estados Unidos que este desenvolveu o seu método analítico²⁴.

O método tal como o conhecemos atualmente foi formulado após Panofsky já ter efetuado práticas de análise de imagem. Sendo assim, podemos dizer que a prática precedeu a teoria²⁵. O ensaio escrito por Panofsky em 1921, sob o título “*A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*”, trata-se de um ensaio de análise prática, sendo que já antecede e nos traz elementos que só serão organizados e esquematizados em um ensaio mais tardio, publicado em 1939, e que se tornou um de seus

²¹ Para compreensão do desenvolvimento do Instituto Warburg recomendamos a leitura de dois ensaios de Carlo Ginzburg, primeiramente o Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: *Relações de poder*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2008 e De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²² GINZBURG, *Op. cit.* pp. 45.

²³ BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

²⁴ Disponível em Dictionary of Art Historians <https://dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>, acessado em 30 de janeiro de 2015.

²⁵ MOLINA, L. G. *Da prática à teoria: o método iconológico de Erwin Panofsky (1921, 1939, 1955)*. Porto Alegre: TCC apresentado na UFRGS, 2010. 41 p. passim.

trabalhos mais conhecidos - se não o mais conhecido - “*Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da Arte na Renascença*”. Porém, ele já havia tentado apresentar a formulação de seu método anteriormente:

Panofsky confronted the difficult task of presenting his method thoretically four times, twice while he was still in Germany (in the introduction to a collection of essays, *Hercules am Scheideweg* that appeared in 1930, and in an article in the journal *Logos* of 1932) and twice in the USA (in the introduction of *Studies in Iconology* of 1939, and, finally in a chapter in *Meaning in the Visual Arts*)²⁶.

Na sua metodologia temos três níveis analíticos, que são intercambiáveis. A cada nível é atribuído um tipo de análise e um tipo de significado: primeiramente o pré-iconográfico, que possui um “*significado natural*”, no qual se deve apenas elencar os elementos pertencentes à obra iconográfica, como mera identificação de objetos; o iconográfico, que está ligado ao “*significado convencional*” no qual se deve distinguir as cenas, de maneira a reconhecer a narrativa geral, o que já pressupõe um arcabouço cultural maior que o primeiro nível que permita tal reconhecimento e, por fim, o iconológico, voltado ao “*significado intrínseco*”, principal objetivo dentro da análise de Panofsky. Abaixo, criamos um organograma que organiza as etapas e suas especificações, que serão vistas com mais detalhes adiante.

De modo mais minucioso, o primeiro passo do método analítico parte da experiência e do reconhecimento e enumeração dos tipos pictóricos que estão distribuídos pela imagem, ou seja, “o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos.

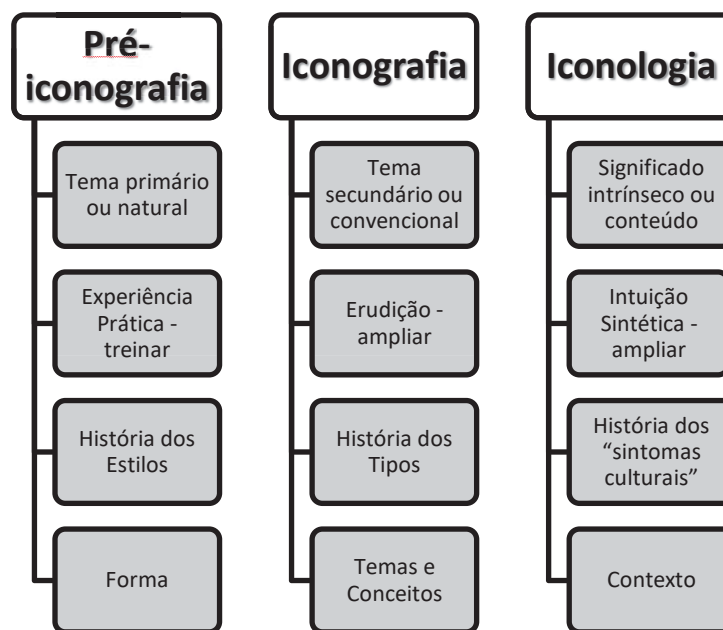


Figura 1- Organização do método de Panofsky. Fonte: Autora.

²⁶ HATT; KLONK, apud MOLINA, *Op.cit.*, pp. 25

Uma enumeração desses motivos constituiria a descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.²⁷

É no momento pré-iconográfico que deve ser feita a identificação do tema primário puramente através da forma (linha, cor, etc) tarefa diretamente ligada ao conhecimento da história dos estilos, por meio da sapiência de como em diferentes momentos históricos certos objetos foram representados para que, então, seja possível a correta tipificação. Para que tal ambição seja alcançada, é necessário que a experiência prática da qual nos fala Panofsky seja treinada, pois os mesmos elementos são representados de modo diferente, com o passar do tempo, e o olhar deve ser treinado para reconhecimento destes detalhes.

O segundo momento da análise deve se focar na mensagem em contraposição à forma, esta seria a função da iconografia. Como podemos ver, no primeiro momento, a análise é ainda bastante tradicional, se levarmos em consideração a metodologia do campo da História da Arte, sendo determinado na descrição e identificação dos elementos visuais. Nesse momento, entra-se na esfera das alegorias²⁸, como é explicado por Panofsky sobre o reconhecimento das mensagens construídas por meio das mesmas:

Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações dos motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias.²⁹

Panofsky sublinha sempre que a iconografia é a contraposição da mensagem à forma, pois no mundo das alegorias, a imagem que vemos não significa o objeto *representado*, mas sim um significado *convencionado*. Por isso este passo também é nomeado como a análise do tema secundário ou convencional, já que extrapola o mundo visual, entrando no mundo do simbólico. O entendimento do mundo simbólico e do significado secundário só é alcançado através da erudição, que o pesquisador deve constantemente ampliar, pois, nesse estágio, é necessário o domínio da história dos tipos e da capacidade de discernir como em diferentes

²⁷ PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.50.

²⁸ “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral [...]. Etimologicamente, o grego *allegoría* significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal" [...] Na arte medieval, o processo de construção das grandes catedrais, como a de Chartres, por exemplo, obedece também a complicados esquemas alegóricos, pois acredita-se que tudo na Natureza significa algo mais do que o simplesmente observável” (CEIA, C. Sobre o Conceito de Alegoria. *Matraga*, nº10, p. 1-7, agosto de 1998. p. 1-4. Grifos do autor)

²⁹ PANOFSKY, *Op. cit.* p. 50-51. Grifos do autor.

estágios históricos, assim como em diferentes localidades, os temas foram representados e através de quais motivos especificamente³⁰.

A importância da iconografia para o terceiro passo do processo analítico de Panofsky é essencial, pois “a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores.”³¹.

Por fim, alcançamos a iconologia. Nesse momento adentramos a análise da mensagem intrínseca, ou conteúdo, que:

É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto, esclarecem, quer através dos ‘métodos de composição’, quer da ‘significação iconográfica’³²

Este parece ser o momento mais confortável para o historiador, em que deve interpretar a imagem inserindo-a em seu contexto histórico. A iconologia nos permite compreender a imagem enquanto documento e sintoma de um período, nos auxiliando a responder os problemas históricos levantados pelos pesquisadores; é a parte do processo que se ocupa dos *valores simbólicos*, que seria a forma de “concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais.”³³. É desse modo, o estudo dos *sintomas culturais*.

Após ter feito a descrição iconográfica, que “coleta e classifica a evidência”³⁴, a iconologia deve ser direcionada para a análise de significado e de origem de tal evidência, buscando nas mais variadas partes da realidade humana o auxílio para sua compreensão. Assim sendo, deve-se compreender o contexto filosófico, religioso, econômico, político, preferências individuais e dos patronos, como também os conceitos abstratos e sua personificação palpável.

Para tornar sua metodologia mais compreensível, Panofsky nos apresenta com um exemplo do cotidiano, hoje já famoso, do homem que retira seu chapéu ao passar por outro na rua. O reconhecimento do gesto se dá através da percepção de mudanças na forma do homem

³⁰ *Ibidem*, pp. 53.

³¹ *Ibidem*, *loc. cit.*

³² *Ibidem*, pp. 52.

³³ *Ibidem*, *loc. cit.*

³⁴ *Ibidem*, pp. 53.

(pré-iconografia), o que nos denuncia o gesto. O fato de ser entendido como um cumprimento se dá por conta do conhecimento que temos de que é formado por uma cortesia que é convencionalizada. Sendo assim, pode-se ultrapassar o gesto, que é algo prático, para uma compreensão de algo que é imbuído nos costumes e na tradição e traz um significado específico (iconografia). Porém, para um observador mais experiente é possível ir mais além do reconhecimento do gesto e do significado da convenção, é possível visualizar componentes da personalidade do autor do gesto, verificando-se que se trata para além de um homem, podendo atribuir-lhe valores, sendo possível identificar um homem do século XX, que possui uma base nacional, educacional e social específica (iconologia)³⁵.

Como colocamos ao iniciar essa discussão, este é um método de três fases, ou seja, tripartido, porém, indivisível. Panofsky destaca que seu método é imbricado de maneira que, com a prática, estas diferentes fases acabam se estreitando e ocorrendo simultaneamente. Concluimos que é um método indivisível, pois, para que uma análise iconográfica seja feita corretamente, é fundamental que o tema primário tenha sido identificado de modo preciso e a análise iconológica só pode ser efetuada adequadamente com a correta identificação dos estilos e dos tipos, evidenciando a dependência de cada passo entre si e em relação ao outro, “assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.”³⁶.

Panofsky e a Cultura Visual

A importância de Panofsky nos estudos visuais não pode ser esmaecida, pois como Mitchell defende:

Panofsky’s magisterial range, his ability to move with authority from ancient to modern art, to borrow provocative and telling insights from philosophy, optics, theology, psychology, and philology, make him an inevitable model and starting point for any general account of what is now called ‘visual culture’³⁷.

³⁵ PANOFSKY, *Op. cit.*, pp. 47-49.

³⁶ PANOFSKY, *Op. cit.*, pp. 54. Há, porém, uma exceção para a execução destes passos, se formos tratar de imagens que passem do motivo diretamente para o conteúdo, nas pinturas de natureza morta e principalmente no que Panofsky define como “arte não-objetiva”

³⁷ MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. pp. 16.

Entretanto, Ulpiano destaca que um dos riscos da utilização do método de Panofsky é a mecanização da análise das imagens, exatamente por esta divisão artificial do olhar sobre a imagem³⁸.

Sendo assim, ele ainda ocupa um local fundamental dentro do campo da análise de imagens, ainda que haja críticas que já vêm sendo lançadas ao seu método, demonstrando suas limitações. Podemos dizer que um dos principais críticos seria um de seus sucessores no Instituto Warburg, o historiador da Arte, Ernest Gombrich. Ernest apontava problemáticas em relação às abordagens teóricas, como se Panofsky não desse a valorização devida aos conceitos que auxiliariam na compreensão da imagem, assim como o fato de valorizar o conteúdo em detrimento da forma. Para Gombrich ambos são fundamentais se tratando de construções visuais.

Gombrich trouxe ainda contribuições valiosas à análise de imagens e à Cultura Visual a partir da década de 1980, sendo responsável por uma ampliação do espectro dos objetos visuais na disciplina histórica atual. Na intenção de compreender o papel dos elementos visuais e midiáticos na sociedade da atualidade, estabeleceu discussões muito próximas das pós-modernas e da análise de fontes muito recentes, como cinema e videogames, ou qualquer aspecto da vida social que possísse o elemento visual como essencial. Como destaca Mirzoeff, “la distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura pós-moderna y la habilidade para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio.”³⁹

Não é de admirar que tal ramo de análise desse vasto mundo de fontes da vida contemporânea, tenha encontrado espaço tão frutífero nos Estados Unidos. Porém, temos de dar destaque a autores pioneiros não-americanos, como John Peter Berger⁴⁰, Laura Mulvey⁴¹, e principalmente William J. T. Mitchell⁴², cujos trabalhos alicerçaram algumas discussões da Cultura Visual, como, por exemplo, a importância do visual para o desenvolvimento do ser-humano, a desmistificação da arte, o mundo visual que consumimos, entre outros. A

³⁸ MENESES, U. B. D. *Op. cit.*, pp. 22-23.

³⁹ MIRZOEFF, N. *Una introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 19.

⁴⁰ BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008.

⁴¹ MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures: Language, Discourse, Society*. Londres: PalgraveMacMillan, 2007.

⁴² Mitchell possui diversas obras basilares dentro da Cultura Visual, mas indicamos para leitura as principais como *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.; *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

preocupação com tais espaços da realidade contemporânea não foi privilégio no campo das Artes, mas houve uma transformação importante:

Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade. A difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam à procura de novos parâmetros e instrumentos de análise, que articulam os esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição. Campos que se estruturam — como os estudos de comunicação de massa e, em particular, a moda assumida principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra pelos chamados “cultural studies”, espécie de bolsa de mercadorias do simbólico — passam a ter um papel determinante nesse processo⁴³.

Trata-se, portanto, de um fenômeno que atingiu diversas disciplinas das Ciências Humanas, e cujas discussões acabavam se entrecruzando, criando uma troca de conhecimentos e conceitos que fundamentam uma trilha para a interdisciplinaridade.

Considerando o universo de interesses e de fontes que podem ser encaixadas sob o título de “visual”, podemos perceber a amplitude que a Cultura Visual abarca, porém, há duas vertentes básicas para a compreensão deste campo do conhecimento:

Barnard (2001) identificou duas vertentes fundamentais nos estudos de cultura visual. A primeira, que no meu entendimento é a mais “restritiva”, enfatiza o visual e trata de normatizar e prescrever seus objetos de estudo como sendo a arte, o design, as expressões faciais, a moda, a tatuagem e um longo etc. A outra vertente toma a cultura como traço definidor do estudo, e portanto se refere a valores e identidades construídos e comunicados pela cultura via mediação visual, como também à natureza conflituosa desse visual devido aos seus mecanismos de inclusão e exclusão de processos identitários.⁴⁴

Mirzoeff também faz uma separação e ainda destaca duas abordagens que se dividem a primeira sendo muito ampla, pois concebe a Cultura Visual como “história das imagens” através de um conceito semiótico de representação, e a segunda seria um modo de criar uma sociologia da cultura visual, sendo assim uma teoria social do visual, estabelecendo a relação entre o visível e social⁴⁵.

Uma aproximação entre as preocupações da Cultura Visual e a prática de Panofsky se dá em torno da preocupação com os usos que se faz de ou através de determinados elementos

⁴³ MENESES, *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ SARDELICH, M. E. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago 2006. p. 461.

⁴⁵ MIRZOEFF, *Op. cit.*, 21.

visuais para compreender significados, ou seja, para compreender a cultura onde esses elementos desempenham papéis ativos. Porém, um ponto de fricção importantíssimo é a ótica por meio da qual se busca compreender tais significados: para Panofsky, imagem é um sintoma da cultura⁴⁶, para a Cultura Visual, a imagem é um agente que interfere na cultura.

Podemos ver, portanto, que é uma outra via de compreensão do visual: no primeiro caso, um visual que é resultado, no segundo, um visual que gera resultados. Por conta de tal diferenciação vemos também um distanciamento na busca dos sujeitos históricos, pois Panofsky procura entender o produtor, a origem, e a Cultura Visual parte da “perspectiva del consumidor, más que de la del productor”⁴⁷.

Tal linha de pensamento da Cultura Visual é fundamental para a análise da imagem medieval, pois devemos sempre considerar as suas funções dentro da sociedade para a qual foi feita. Devemos lembrar os conceitos anteriormente destacados para a imagem medieval - *imagem-coisa; imagem-objeto; imagem-corpo* - e que tais imagens são ativas dentro da cultura social, ultrapassando, assim, uma das limitações com o método de Panofsky, que acaba por encerrar o significado da imagem dentro dela mesma, com pouca extrapolação para a sociedade que a produz e a consome. Devemos levar em consideração uma colocação essencial de Mirzoeff de que a visualidade não é estável, mas está sempre em contínua transformação⁴⁸. Todavia, Panofsky não considera as diferentes recepções das imagens.

Este problema de método gera um problema historiográfico muito específico: o fato de que a imagem não produz conhecimento novo, mas tem um contexto já pronto, produzido e lançado sobre ela a partir de outras fontes, um problema que Ulpiano destaca como uma das ilusões dos historiadores ao trabalhar com imagens⁴⁹. É tarefa do historiador, por conseguinte, incorporar a ação da imagem na sociedade para que possa gerar novo conhecimento a partir da fonte visual, e não apenas utilizá-la em um contexto pré-fabricado.

Outra crítica a Panofsky se dá pela grande limitação ao tipo de imagem passível de análise, pois a alegoria ganha um peso muito grande em sua metodologia, e nem todas as imagens se tratam de alegorias. Entretanto, ele destaca a possibilidade de imagens que não trazem aspectos alegóricos, indicando que se por a caso esta seja a situação, devemos sair do estágio pré-iconográfico diretamente para a análise iconológica. Ainda assim, acreditamos

⁴⁶ PANOFSKY, *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁷ MIRZOEFF, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 21.

⁴⁹ MENESES, *Op. cit.*, pp. 20.

que seu método seja muito mais eficiente se utilizado para imagens que permitam os três níveis de análise, algo para o qual a imagem medieval se presta com notoriedade.

Mesmo com tantas considerações importantes, a Cultura Visual não é capaz de suplantar a metodologia de Panofsky, pois não oferece nenhum método sistemático em seu lugar, sendo um campo com muitas preocupações teóricas e argumentações filosóficas, mas sem um processo específico para a análise de imagens, sendo, assim, um grande guarda-chuva que abriga diversas abordagens e definições. Há imensa diversidade bibliográfica, conceitual, metodológica, de modo que Panofsky não se torna necessariamente contrário ao mundo da Cultura Visual, sendo ela um leque tão amplo que indica sua alçada:

The diversity of books addressing ‘visual culture’ is certainly testament to the potential historical range and geographical diversity of the study of visual culture, the array of themes Visual Culture Studies is willing to address, that comprise it even, and the multiple methodological practices it is able to put forward in order to engage with the objects and subjects and media and environments included in and thus composing its purview⁵⁰.

Considerando os problemas salientados na metodologia de Panofsky para as preocupações da historiografia atual, ainda entendemos seu método como extremamente eficiente, principalmente pelo modo como a imagem medieval é constituída, partindo de cânones específicos, e abarcando os elementos necessários para cada um dos momentos de análise por ele proposto.

Deste modo, sua metodologia ainda possui vigor analítico importantíssimo, posto que permite estabelecer um modo extremamente minucioso de “entrar na imagem” que auxilia o historiador no recolhimento dos elementos de análise. Se incorporado a algumas premissas da Cultura Visual, seu método não é prejudicado, mas sim acrescido, ampliando o escopo de análise final.

Conclusão

Não pensamos a iconografia como o espelho de uma época que se entrega ao historiador, clara, dada a ver - que é um perigo salientado tanto por Ginzburg como por Peter Burke - , mas sim como um fragmento histórico, que deve ser criticado e analisado dentro de suas intencionalidades, que deve ser cuidadosamente inquirido em conjunto com outras fontes que permitam esclarecer seu sentido dentro de um contexto histórico mais amplo.

⁵⁰ SMITH, M. Visual Culture Studies. In: PREZIOSI, D. (ed). *The History of Art History*. 2ª edição. Oxford e New York: Oxford University Press, 2009. p. 455-467. pp. 457.

Autor importante para a análise iconográfica é Ernest Gombrich, e destacamos alguns pontos de sua teoria que consideramos importantíssimos para a análise de imagens: em primeiro lugar, ter uma sólida definição dos referenciais teóricos, que deixe claro o modo pelo qual se está “vendo” a fonte; em segundo, a redução da escala, de modo a estudar cada conjunto iconográfico, específico, saindo de generalizações perigosas e que muitas vezes pouco dialogam com a fonte trabalhada, obrigando o historiador a pensar que deve enquadrar sua imagem como ilustrativa de algum modelo generalizante. Negamos, assim como ele, a ideia de homogeneidade. Enfim, a leitura das imagens nunca é evidente; é morosa e deve ser sistematizada.

Destacamos, por fim, que embora haja limitações no método tripartido de Panofsky, limitações estas que são resolvidas por questões propostas pela Cultura Visual, sua eficiência se mantém para análise de imagens que são produzidas dentro de um código específico, o que é o caso da iconografia produzida no medievo, garantindo sua importância para a análise histórica, principalmente quando é feita uma aproximação entre as duas metodologias.

Referências bibliográficas

- BASCHET, J. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, J.-C.; BASCHET, J. *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Tradução Maria Cristina Pereira. ed. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.
- BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.
- CEIA, C. Sobre o Conceito de Alegoria. *Matraga*, n. 10, p. 1-7, agosto 1998.
- FALCON, F. História e Poder. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 97-138.
- GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. In: GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GOFF, J. L. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GOFF, J. L. *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2005.
- LANGER, J. A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas. *História e História*. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186>>. Acesso em: 13 de maio de 2015.
- MCNAMARA, D. R. *How to Read Churches: A Crash Course in Ecclesiastical Architecture*. New York: Rizzoli, 2011.
- MENESES, U. B. D. Fontes visuais, cultura visual, História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MIRZOEFF, N. *Una Introduccion a la Cultura Visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MOLINA, L. G. *Da Prática à Teoria: o método Iconológico de Erwin Panofsky (1921, 1939, 1955)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 41f p. Monografia apresentada ao Curso de História da UFRGS.
- MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures: Language, Discourse, Society*. Londres: PalgraveMacMillan, 2007.
- PANOFKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RANGEL, L. D. A. S. A Historiografia Contemporânea: do papel à era digital. In: *I Seminário de História: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea*. Ouro Preto: UFOP. 2006. p. 1-11.
- ROCHA, C. Arte: um desafio para Clio. *O Olho da História*, Salvador, v. 16, julho 2011.
- SANTOS, A. B. D. O trabalho do ornamental na representação da Sagrada Família no claustro de Sant Benet de Bages. *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História ANPUH-SP*, Santos, 2014. 1-16.
- SARDELICH, M. E. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago 2006.
- SCHMITT, J.-C. Imagens. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, v. 1, 2006. p. 591-605.
- SCHMITT, J.-C. *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- SILVA, M. A construção do saber histórico: historiadores e a imagem. *Revista História*, São Paulo, n. 125, ago/dez 1991. p. 117-134.
- SMITH, M. Visual Culture Studies. In: PREZIOSI, D. *The History of Art History*. 2ª edição. ed. Oxford e New York: Oxford University Press, 2009. p. 455-467.

THURLBY, M. *The Herefordshire School of Romanesque Sculpture*. Herefordshire: Logaston Press, 2002.