

O que a imagem diz que a palavra não diz: a artista existente na obra e inexistente nas palavras

Lo que dice la imagen que no dice la palabra: el artista existente en la obra e inexistente en las palabras

What the image says that the word doesn't: the existing artist in the work and nonexistent in the words

JOSEANE PADILHA GONCALVES ¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo

O que a imagem diz que a palavra não diz: a artista existente na obra e inexistente nas palavras. Este artigo traz uma reflexão acerca do contido na pintura *Suzana e os Velhos*, de Artemisia Gentileschi, artista renascentista, e na fotomontagem *Amor sem Ilusão*, de Grete Stern, artista surrealista do século XX. Com base nos profundos estudos de teóricos como George Didi-Huberman, Walter Benjamin, Aby Warburg e pela pesquisa dos contidos históricos nas imagens do artista Victor Meirelles, realizada pela Profa. Dra. Mara Rubia Sant'Anna e que resultou na obra *O jovem Victor Meirelles: tempos, trajés e traços*, adentramos na seara do que podem nos dizer as imagens, além da sua superficialidade representativa. Os olhares tangentes a essas imagens perpassam a cronologia histórica e nos chegam imbuídas de informações sensoriais, nos revelando os entornos e os intervalos que, por sua vez, não foram observados de imediato.

Palavras-chave: anacronismo; imagem; feminino; fotomontagem.

¹ Professora Efetiva da Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Graduada em Licenciatura em Desenho pela Embap - Escola de Musica e Belas do Paraná. Especialização em Arte Educação e Metodologias de Ensino pela faculdade Bagozzi - PR. Especialização em Gestão da Educação pela Faculdade Candido Mendes - MG. Mestranda em Artes Visuais na linha de Ensino das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4179977424874425>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1526-7384>. E-mail: joseanefadas@hotmail.com.

Resumen

Lo que dice la imagen que no dice la palabra: el artista existente en la obra e inexistente en las palabras. Este artículo reflexiona sobre lo contenido en la pintura *Susana y los Viejos*, de Artemisia Gentileschi, artista renacentista; y en la fotomontaje *Amor sin Illusion*, de Grete Stern, artista surrealista del siglo XX. A partir de los estudios en profundidad de teóricos como Didi-Huberman, Walter Benjamin, Aby Warburg y de la investigación de contenidos históricos en las imágenes del artista Victor Meirelles, realizada por la profesora Mara Rubia Sant'Anna, que dio como resultado la obra *O jovem Victor Meirelles: tempos, trajés e traços*, sobre lo que nos pueden decir las imágenes, además de su superficialidad representativa. La tangente mira estas imágenes que impregnan la cronología histórica y nos llegan imbuidas de información sensorial, revelando el entorno y los intervalos, no inmediatamente observados.

Palabras clave: anacronismo; imagen; femenino; fotomontaje.

Abstract

What the image says that the word does not: the artist existing in the work and non existent in the words. This article reflects on what is contained in the painting *Suzana and the Old People*, by Artemisia Gentileschi, a Renaissance artist, and in the photomontage *Love without Illusion*, by Grete Stern, a surrealist artist of the 20th century. Based on the in-depth studies of theorists such as George Didi-Huberman, Walter Benjamin, Aby Warburg and on the research of historical contents in the images of the artist Victor Meirelles, carried out by Professor Mara Rubia Sant'Anna, which resulted in the work *O jovem Victor Meirelles: tempos, trajés e traços*, about what images can tell us, in addition to their representative superficiality. The tangent looks at these images that permeate the historical chronology and reach us imbued with sensory information, revealing the surroundings and intervals, not immediately observed.

Keywords: anachronism; image; female; photomontage.

Introdução

De acordo com Nancy (2015, p. 56), “[...] na imagem, o visual e o sonoro partilham um com o outro, suas valências, comunicam seus acentos”. A partir dessa ideia, é importante indagar: quais prospecções teórico-reflexivas podem trazer aproximar duas obras de arte que contam com quatro séculos de distanciamento uma da outra, porém, visualmente, nos trazem uma semelhança de composição que muito pode nos dizer, independentemente das épocas de suas concepções?

A exemplo da artista Artemisia Gentileschi, o apagamento das mulheres artistas da história foi um ato proposital e motivado (supostamente)² pela inveja e medo dos homens de que mulheres se sobressaíssem a eles (Perrot, 2003 *apud* Tedesco, 2018). Esse apagamento, porém, não foi exatamente o que aconteceu com Grete Stern, fotógrafa e artista plástica alemã do século XX, visto que se trata de uma artista modernista. Entretanto, o que uniu essas duas artistas foram as inspirações para seus trabalhos. Há muito o que se discorrer a respeito dessas artistas que se tornaram mais vistas a partir do momento em que suas histórias de vida passaram a ser conhecidas por obstinadas historiadoras, devido aos movimentos feministas que efervesceram a partir do século XIX.

A partir disso, este artigo pretende aprofundar o olhar através das obras dessas artistas, temporalmente tão distantes, mas que, no entanto, tiveram seu trabalho pautado na questão da existência da mulher em suas respectivas sociedades. Artemisia Gentileschi e Grete Stern trazem, em suas obras, a denúncia das violências físicas e psicológicas sofridas por mulheres de seu tempo, apoiadas em um pensamento de uma sociedade androcêntrica que não somente silenciava o gênero feminino, mas também lhe impunha rótulos depreciativos que as distanciavam dos locais do conhecimento e as confinavam em um local restrito a funções determinadas ao seu gênero. Esse distanciamento não permitiu que mulheres se apossassem de saberes que poderiam ter escrito a história de uma forma mais justa e igualitária, por exemplo.

É possível perceber essas informações tão de pronto nas obras dessas artistas? Entende-se que, diante da imagem, a ação de olhá-las nos provoca evocações do visto, e, por isso, diante do que vemos, é possível enxergar relações discursivas que se impõem entre tempos distintos (Didi Huberman, 2015 *apud* Sant’anna, 2020). São essas relações discursivas que aqui se pretende discutir. As obras de Artemisia Gentileschi, do século XV, e de Grete Stern, do século XX, discursam entre si? O teórico Walter Benjamin trata da história e da imagem, aproximando-

² Conclusão da autora.

as a fim de estabelecer uma compreensão da precariedade e limites de cada uma delas (Benjamin, 1987 *apud* Sant'anna, 2020). Se a história é um lampejo do passado provocado pelo olhar do presente, a imagem é a fixação deste presente fragmentário e limitado pelo seu próprio suporte no passado (Benjamin, 1987 *apud* Sant'anna, 2020). Por isso, é relevante e necessário adentrar os intervalos dos campos sensoriais dessas imagens, intencionando desvendar o presente congelado em cada uma delas e procurando observar os componentes generalistas em cada época a fim de trazer reflexões acerca das violências de gênero que persistem na história contemporânea.

Das artistas

Artemisia Gentileschi Lomi

Artemisia Gentileschi Lomi nasceu em Roma, no dia 8 de julho de 1593. Foi filha do pintor Orazio Gentileschi – Orazio Lomi (1563-1639) –, amigo pessoal de Caravaggio (1571-1610) e um dos maiores *caravaggistas* italianos; e de Prudentia Montone, que morreu quando Artemisia tinha 12 anos. Era a filha mais velha (tinha mais quatro irmãos homens), e, desde criança, começou a pintar no ateliê do pai, adotando, também, o estilo caravaggesco. Teve uma grande reputação em toda a Europa, levando uma vida independente – o que era raro para uma mulher na época. Trabalhou em várias cidades da Europa, como Florença, Gênova e Veneza, fixando-se em Nápoles em 1630. Tornou-se uma das maiores pintoras do seu tempo, reconhecida ainda em vida, apesar das dificuldades pelas quais passou (Heller, 1987; Slatkin, 1990).

Grete Stern

Grete Stern nasceu na Alemanha, em uma família de origem judaica. Estudou Artes Gráficas, Tipografia e Fotografia. Foi aluna da escola Bauhaus, onde conheceu seu marido, o fotógrafo e cineasta argentino Horácio Coppola (1906-2012). Em 1933, com ascensão de Adolf Hitler e a perseguição cruel instaurada contra os judeus, o casal teve de deixar a Alemanha. Grete viveu por um curto período em Londres, na Inglaterra, e, depois, se estabeleceu na Argentina, em 1936, onde permaneceu até o fim da vida (Filho, 2020).

Das imagens da pesquisa

Imagem 1

Figura 1 – Sueno nº 28, Amor Sin Ilusión, Grete Stern, 1951. Fotomontagem, 27 cm x 22,4 cm



Fonte: Germani (2017).

As fotomontagens da artista foram produzidas para ilustrar as interpretações de sonhos de mulheres publicadas em uma coluna da revista feminina argentina *Idílio* (Filho, 2020). Lançada em 1948, essa revista era conservadora e popular, destinada a um público amplo de mulheres, principalmente às “donas de casa” ou futuras mulheres dedicadas ao lar, de classes baixa e média (Filho, 2020). A revista era famosa pelas fotonovelas, dicas de culinária e por conselhos amorosos. Entre os anos de 1948 e 1951, a revista criou a coluna intitulada “A psicanálise te ajudará”, por meio da qual as leitoras relatavam seus sonhos e pesadelos mais curiosos para serem interpretados pelo professor “Rest”, pseudônimo criado pelo filósofo e psicólogo Enrique Butelman e pelo sociólogo Gino Germani. Como nessa época a revista era um importante meio de comunicação, a coluna possibilitava que as leitoras revelassem, através de seus sonhos, seus medos, inseguranças e conflitos (Filho, 2020).

A artista recebia o material selecionado, muitas vezes já interpretados pelos psicólogos para produzir uma imagem que acompanhasse o texto. Como os textos tratavam de sonhos, a artista escolheu o gênero e técnica da fotomontagem surrealista para dialogar com o tema. De acordo com o cartaz de apresentação da exposição da artista em 2009 no Museu Lasar Segal, em São Paulo, “[...] as sonhadoras revelavam-se mulheres encapsuladas, agônicas, ‘*al borde de un ataque de nervios*’³, soçobrando aos padrões de uma sociedade machista argentina” (Stern, 2009, s. p.).

Imagem 2

Figura 2 – *Suzana e os Velhos*, de Artemisia Gentileschi, 1610. Óleo sobre tela, 1,70 cm x 1,21 cm



Fonte: Patricia (2017).

³ Destaque da metáfora do próprio texto.

A tese de Cristine Tedesco (2018), intitulada *Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)*, analisa a trajetória da artista em sua época, suas relações com outros artistas e suas inspirações pictóricas, que, na tese, são analisadas sob o ponto de vista feminista e sobre o apagamento das mulheres artistas da História da Arte. De acordo com Tedesco (2018, p. 56), “[...] se em vida algumas mulheres artistas tiveram acesso ao conhecimento referente à produção artística, alcançando um certo reconhecimento e visibilidade, não se pode dizer o mesmo a respeito da memória sobre suas trajetórias”.

Nesse sentido, é importante destacar o trabalho desenvolvido por Mary D. Garrard (2001), em torno das imagens que abordam o tema da alegoria da pintura na obra de Artemisia, relacionando-as entre si e a outros artistas de seu tempo para explicar as influências iconográficas presentes nas imagens, os avanços da pintora na forma de pensar a imagem e o legado deixado por Artemisia no que se refere às formas de representação de si em autorretratos em veste de alegoria da pintura (Tedesco, 2018, p. 56).

Ainda segundo a tese da autora, não há como dissociar a questão de gênero do comportamento social aplicado a essa artista e outras da sua época, pois tanto ela como outras contemporâneas suas foram difamadas por detratores que “[...] consideravam o gênero como um argumento para difamá-las e desqualificar suas obras” (Tedesco, 2018, p. 57). Após a sua morte, Artemisia inclusive teve seu sobrenome “Gentileschi” desmembrado e seus detratores a chamaram de “gentil isca de corações” e “gentil isca de vermes” (Tedesco, 2018, p. 57), além de associarem seus méritos como pintora à sua suposta infidelidade conjugal.

O olhar através da imagem

Segundo Fernando Hernandez (2011, p. 33), “[...] as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos”. A partir disso, é importante questionar: que significados nos trazem as obras de Artemisia Gentileschi e Grete Stern? Com 400 anos de distância entre elas, que posições discursivas emanam dessas imagens? Segundo Jean Laplanche (1999 *apud* Hernandez, 2011, p. 35), “[...] supõe-se que o objeto e seu produtor lançam um enigma ao espectador-leitor, que este tem de decifrar, com a ajuda das disciplinas⁴ do olhar [...]”. No entanto, Laplanche (1999 *apud* Hernandez, 2011) adverte que esse olhar disciplinado não permite “ver” a imagem

⁴ Segundo Jean Laplanche (1999 *apud* Hernandez, 2011), as disciplinas do olhar são a História da Arte (iconografia) a Semiótica, a Psicanálise e o perceptualismo formalista.

além da superficialidade e que o olhar de fato acontece quando enxergamos o objeto como a um espelho, ou seja, o espectador “se vê” na imagem e através dela.

Ao analisar a postura corporal das personagens nas obras, é possível observar que ao menos um aspecto social ditado por uma sociedade patriarcal permanece: o pavor explicitado diante do sexo oposto, e, quando comparadas as imagens, a semelhante postura arcada, esquivando-se da figura masculina e tentando se defender diante de uma ameaça. Esse gesto, essa ação, segundo Merleau-Ponty (1962), traduz um conceito que, segundo o teórico, se estabelece através das experiências atravessadas por eles; as suas dimensões no pensamento são intermináveis, quando do contato com seus códigos visuais (Aranha, 2008, p. 19). Ao observar *Suzana e os Velhos*, de Artemisia Gentileschi, um sentimento de incômodo e repulsa toma conta do observador ao perceber os homens confabulando algo sobre a mulher abaixo deles, aterrorizada, nua, sentada sobre uma superfície fria, exposta ao público, sozinha e em total situação de fragilidade. O ambiente externo é uma arquibancada em pedra, posta a céu aberto. Essa percepção reforça ainda mais a sensação de fragilidade e impotência da mulher e esses homens, por sua vez, não demonstram nenhuma compaixão por ela. Suzana é o retrato de Artemisia, que denuncia em sua obra a violência que sofreu quando tinha 15 anos, quando foi violentada por um professor e este, levado a julgamento, foi absolvido (Prado; Nunes, 2016). A segurança da impunidade reflete-se na postura autoconfiante dos homens na cena e assegurada pela cumplicidade de ambos. Uma segurança garantida pelas convenções sociais que colocavam a mulher sempre em posição de ataque aos homens. A mulher como manipuladora; o retrato do mal, da tentação. Qualquer gesto por parte da mulher era convertido em uma ação demoníaca (Beauvoir, 2016).

Em *Amor sem Ilusão*, de Grete Stern, a postura arcada e autoconfiante em direção à mulher imediatamente faz com que ela recue. A expressão da face demonstra o pavor, o susto, a negação. E mesmo repugnada, essa mulher está presa a esse homem, de braços dados. Esse homem a mantém presa? O que a mantém junto a ele? Por que ela não se distancia? Mesmo representado por uma cabeça de tartaruga na obra de Grete Stern, o homem é inabalável. Segurando um cigarro, parece exibir seus conhecimentos à mulher de forma tão narcísica que não percebe a expressão de pânico dela. A cabeça de tartaruga reforça essa desatenção, pois não exhibe nenhum tipo de expressão facial. Apenas a bocarra aberta, regurgitando soberba.

Uma manifestação artística significativa pode oferecer indícios culturais e dar acesso à dimensão que os situa como reflexos cifrados visualmente (Merleau-Ponty,

2004 *apud* Aranha, 2008). Indícios culturais são vistos nas obras analisadas e não seria exagero afirmar que a semelhança na construção da composição das obras é reflexo de um elemento sociocultural cujas relações de gênero são pautadas por uma visão que coloca o gênero feminino como a parte frágil dessa composição. Em ambas as imagens, a mulher é retratada abaixo da figura masculina. Ou seja, ambas são criações artísticas com quatro séculos de distanciamento, mas que, de acordo com Chauí (1994 *apud* Aranha, 2008, s. p.), “[...] ao interrogar a origem dos impulsos que conferiram à consciência plena posse de si, apresentaram ao mundo de forma límpida e transparente expressa nas imagens, o pilar que sustenta uma sociedade androcêntrica: a conferência do poder a um único gênero”.

As imagens aqui analisadas trazem o discurso da submissão do sexo feminino perante o masculino, implícito na postura, nas expressões faciais e nas posições de defesa dos membros superiores das mulheres retratadas, assim como, em contraste a elas, os homens retratados sustentam uma postura muito autoconfiante. De acordo com Confúcio (552 a. C.-489 a. C.), filósofo chinês, “uma imagem vale mais do que mil palavras” (Azevedo, 2021, s. p.). Este ditado, que se tornou muito popular como forma de explicar o poder de comunicação das imagens, encontra um pensamento contrário em Foucault, na sua obra *As palavras e as coisas*, onde o teórico sustenta a ideia de que o enunciado nunca conterà o visível, assim como o visível nunca conterà o enunciado (Foucault, 1999 *apud* Levy, 2011). Em outras palavras, Foucault (1999 *apud* Levy, 2011) diz que uma palavra nunca conseguirá mostrar absolutamente o que diz uma imagem e vice-versa; sempre haverá uma dissociação entre figura e texto.

De que forma, então, as obras de arte aqui apresentadas podem se relacionar com o espectador de forma a transmitir-lhe algum conhecimento ou reflexão? É preciso remeter às arte-educadoras e pesquisadoras Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral, na obra *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*, por meio da qual as autoras trazem um estudo sobre a “educação do olhar” (Barbosa; Amaral, 2008). Para que as obras de arte possam se converter em aprendizado através do olhar, é necessário que os códigos dessa linguagem visual sejam aprendidos através, segundo La Planche (1999 *apud* Hernandez, 2011), das disciplinas do olhar, que são a História da Arte (iconografia) a Semiótica, a Psicanálise e o perceptualismo formalista para que possam fazer sentido ao observador. Essas disciplinas do olhar, uma vez apreendidas, proporcionam uma experiência significativa ao observador quando este contempla uma obra de arte, uma vez que permitem acessar locais da consciência humana onde estão as emoções (Duarte Jr., 1981), sendo essas emoções que provocarão as reflexões para o aprendizado, que, por sua vez, é tão necessário para a sobrevivência (Duarte Jr., 1981).

Conclusão

As imagens constituem um vasto campo sensorial obtido através do olhar (Duarte Jr., 1981). A arte, por sua vez, aqui representada pelas imagens das obras de Grete Stern e Artemisia Gentileschi, traz uma narrativa visual em uma linguagem expressiva artística que, segundo Duarte Jr. (1981, p. 77), “[...] é função primordial da Arte, em objetivar o sentimento de modo que possamos contemplá-lo e entendê-lo”. Com base nas categorias de pesquisa através da iconologia do intervalo, que traz a possibilidade de montar e desmontar as camadas sensoriais do ver, sentir e “mergulhar ao fundo” (Didi-Huberman, 2013), e da *phatosformel* de Aby Warburg (1866 *apud* Santos, 2019), foi possível constatar, no anacronismo das obras das artistas, que, mesmo passados 400 anos, o sentir-se ameaçada pela figura masculina persistiu. Como um diário escrito no século XV, descoberto no século XX, e reeditado para divulgação, *Suzana e os Velhos* e *Amor sem Ilusão* são obras iconográficas no tocante à ideia de comunicar um fato. Segundo Jean Pirotte (2002, p. 21 *apud* Sant’anna, 2020, p. 15), “[...] como todo texto, toda imagem se inscreve em uma sequência de imagens, emprestada de um contexto sociocultural, toda imagem é ‘colagem’ que se baseia sobre as aquisições anteriores”. Tal possibilidade da imagem se dá porque ela, como os textos, é dialógica em sua produção e recepção (cf. Jauss, 1979 *apud* Sant’anna, 2020). Esse diálogo entre imagens também é imprescindível entre o espectador e a arte de forma geral. A linguagem da arte perpassa por caminhos que nem sempre são óbvios, mas estão lá, nos levando a conhecer fatos outrora não vistos dispostos em câmaras escuras, intervalos e/ou em mundos paralelos, necessitando apenas que se conheçam as chaves corretas para adentrá-los e descobrir o teor do texto pictórico.

Enfim, a imagem nunca é. Ela está nessa relação entre o que vemos e o que nos olha e, por isso, para uma historiografia firmada numa concepção de verdade, a imagem nunca foi um objeto confiável ao observador (Sant’anna, 2020, p. 14).

Referências

ARANHA, C. S. G. *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

AZEVEDO, G. “Uma imagem vale por mil palavras”, mas diga isso sem as palavras. *Universidade Estadual do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://www.uergs.edu.br/uma-imagem-vale-por-mil-palavras-mas-diga-isso-sem-as-palavras#:~:text=Na%20era%20do%20audiovisual%2C%20parece,resumiria%20a%20%C3%AAnfase%20na%20imagem>. Acesso em: 15 abr. 2024.

BARBOSA, A. M.; AMARAL, L. *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Volume 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 24, 2013.

DUARTE JR., J. F. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Editora Cortez, 1981.

FILHO, C. de M. *Práticas de linguagens: mundo do trabalho*. São Paulo: Editora Saraiva, 2020.

GERMANI, G. *Los sueños: Gino Germani en la revista Idilio con fotomontajes de Grete Stern*. [S. l.]: Caja Negra Editora, 2017.

HELLER, N. G. *Women artists: an illustrated history*. New York: Abbeville Press Publisher, 1987.

HERNANDEZ, F. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 31-49.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.

NANCY, J. Imagem, mimeses and methexis. *In: ALLOA, E. (org.). Pensar a imagem*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. p. 55-75.

PATRICIA, S. *Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome*. [S. l.]: [s. n.], 2017.

PRADO, A.; NUNES, L. A vitimização secundária nos casos de estupro: a atualidade da representação da violência de gênero na vida e na obra de Artemisia Gentileschi. *Prisma Jurídico*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 49-74, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/prisma/article/download/7157/3343>. Acesso em: 15 abr. 2024.

SANT'ANNA, M. R. *O jovem Victor Meirelles: tempo, traços e trajés*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SANTOS, C. Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens. *Temática*, João Pessoa, n. 7, p. 15-25, 2019.

SLATKIN, W. *Women artists in history: from antiquity to the 20th century*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

STERN, G. Anotações sobre fotomontagem. *In: MUSEU LASAR SEGALL. (org.). Os sonhos de Grete Stern (catálogo)*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2009. p. 62-68.

TEDESCO, C. *Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)*. 2018. 342 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/180573/001072305.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 abr. 2024.

Submissão: 23/01/2024

Aprovação: 04/04/2024