

A PATHOSFORMEL NAS FOTOGRAFIAS DE MÃES IMIGRANTES POLONESAS

Data de aceite: 02/05/2023

Isabella Czamanski Rota

Doutoranda

Universidade de Passo Fundo – Bolsista
Capes

RESUMO: O presente artigo é composto por uma proposta de análise de fotografias de mulheres imigrantes polonesas – em especial as que ocupam posições maternas – levando em consideração o conceito de *Pathosformel* definido por Aby Warburg no século XIX, comparando elementos visuais em comum nas fotografias reunidas no decorrer da pesquisa realizada (sendo elas de imigrantes poloneses estabelecidos na região norte do Rio Grande do Sul, com maior concentração nas cidades de Erechim e Áurea) com pinturas do Renascimento europeu, onde se buscou referências em imagens contendo personagens do catolicismo como Maria e o bebê Jesus Cristo, religião esta que prevalece entre o grupo de imigrantes estudado, para identificar fórmulas de *Pathos* presentes entre as figuras maternas registradas nas fotografias.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; imigração polonesa; maternidade; *Pathosformel*;

representação.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os indivíduos que emigraram da Polônia ao Brasil na primeira metade do século XX trouxeram consigo uma bagagem cultural que foi refletida nas fotografias feitas de si em seus novos espaços ocupados. Há elementos visualmente semelhantes nas fotografias feitas dos imigrantes, como nas posições espaciais que ocupam, indicando hierarquias, na forma como posaram para a câmera e, até mesmo, nas escolhas – conscientes ou não – de serem registradas mais próximos de alguns dos presentes do que de outros, bem como nos objetos escolhidos para aparecerem nas composições e naqueles que são propositalmente escondidos.

O contexto da presente pesquisa se dá enquanto uma investigação histórica que faz uso das fotografias como fontes primárias. Essas imagens, que totalizam 289 registros, foram obtidas em acervos públicos no norte do Rio Grande do Sul, sendo eles o Arquivo Histórico Juarez

Miguel Illa Font (Erechim), o Museu Municipal João Modtkowski (Áurea) e o Museu Municipal Irmã Celina Schardong (Gaurama). As fotografias são provenientes de acervos familiares e possuem em comum a presença de mulheres sendo elas imigrantes polonesas, suas descendentes ou ainda mulheres de outras etnias que se ligaram aos poloneses através do casamento e passaram a adotar seus costumes no que diz respeito ao que foi registrado através de fotografias.

A pesquisa, portanto, teve seu recorte espacial limitado aos municípios de onde os registros foram obtidos e seu arredores – Áurea, Barão de Cotegipe, Carlos Gomes, Erechim e Gaurama –, fazendo parte de uma área que é nomeada região do Alto Uruguai¹. O recorte temporal, por sua vez, foi delimitado pelo intervalo de tempo com maior presença de fotografias, sendo ele composto pelas décadas de 1920 até o final da década de 1940.

Na região do planalto norte, a partir do início do século XX, foram formadas as chamadas *Colônias Novas* no município de Erechim, quando os poloneses das colônias iniciais formadas em outras partes do estado do Rio Grande do Sul começaram a ter problemas com a falta de terras para seus filhos recém-casados, que buscavam iniciar suas próprias famílias. Diferente de colonos italianos, os poloneses não faziam questão de viver próximos aos pais, parentes e amigos (WENCZENOVICZ, 2002, p. 55). A partir de 1900 se iniciou uma nova onda de imigração para a região do Alto Uruguai, onde grupos compostos de entre 30 e 40 famílias ocuparam diversos lugares da região, incluindo além de Erechim, os atuais municípios de Áurea, Barão de Cotegipe, Carlos Gomes e Gaurama (STAWINSKI, 1976, p. 79).

Os registros fotográficos capturados dos imigrantes são caracterizados pelo amadorismo, sendo feitos majoritariamente em propriedades particulares e compostos por membros familiares e agregados. Sua autoria não foi possível de ser rastreada pela falta de informações tanto dos fotógrafos da região como de quem doou as imagens aos locais em que foram obtidas. A identidade dos fotografados também não está definida em boa parte dos casos. A partir disso, o foco da investigação passou a ser o conteúdo das imagens, analisando composições e questões de gênero que são possíveis de serem consideradas a partir do que está visível nas fotografias.

Após a obtenção das fotografias foi utilizada como base para catalogação do acervo a metodologia proposta por Ana Maria Mauad (2008). A historiadora criou duas fichas para catalogação das fotografias, denominando-as *ficha de elementos da forma do conteúdo* e *ficha de elementos da forma de expressão*. Na primeira, são identificados e descritos elementos presentes na imagem (local, tema, pessoas, objetos, atributos das pessoas e paisagem, tempo retratado – se dia ou noite). Já na segunda, são preenchidas as informações técnicas da imagem, como seu produtor, tamanho da foto, formato, tipo,

¹ Segundo Gardolinski (1976, p. 73), a região denominada Alto Uruguai está situada no norte e nordeste do Rio Grande do Sul, ocupando uma vasta extensão que vai desde os limites do Brasil com a Argentina até a fronteira do estado com Santa Catarina.

enquadramentos e nitidez.

Nas análises que serão apresentadas no presente texto foram omitidas as informações referentes ao que Mauad chama de forma de expressão, uma vez que as técnicas fotográficas utilizadas para fazer cada um dos retratos reunidos não foram consideradas relevantes para o tema estudado. Portanto, ambas as fichas foram condensadas em uma única, excluindo as informações técnicas que não seriam pertinentes no decorrer das análises, como enquadramento, nitidez e tamanho da fotografia.

Após a catalogação puderam ser identificados temáticas presentes dentro do acervo, sendo uma delas a maternidade, tópico recorrente uma vez que as imagens provêm majoritariamente de acervos familiares. A proposta metodológica para a análise imagética, etapa que seguinte à catalogação, leva em consideração dois conceitos utilizados na História Visual: a representação e o *Pathosformel*.

Para Chartier, historiador que formulou o conceito, a representação é a “relação entre uma imagem presente e um objeto ausente” (1991, p. 184). Ainda segundo o autor, nas pesquisas com fontes imagéticas, “a relação de representação é [...] perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é” (1991, p. 185). A representação se faz como o modo como o historiador *olha* para suas fontes. Ao trabalhar com o conceito de representação, o historiador precisa compreender que suas fontes não são absolutas: elas não são um mero espelho do real, mas uma *representação* da realidade.

A *Pathosformel* ou fórmula de *Pathos*, por sua vez, é um conceito desenvolvido por Aby Warburg (2013) a partir do reconhecimento de “estados de espírito” cristalizados em imagens que o historiador identificou na arte da Antiguidade Clássica e que retornavam em tempos posteriores. A proposta de aplicação da *Pathosformel* aqui definida leva em consideração, além dos escritos de Warburg, a obra *Medo, reverência, terror*, de Carlo Ginzburg (2014), onde o historiador enfatiza os aspectos culturais necessários para compreender os contextos das fórmulas de *Pathos* observadas nas três imagens que Ginzburg analisa em seu livro, indo em sentido oposto à proposta de Warburg acerca da universalidade das *Pathosformeln*.

Warburg pretendia transpor elementos gestuais da Antiguidade Clássica para obras do Renascimento, desenvolvendo paralelos que mostrassem a universalidade do que chamou de “palavras primordiais”, estas vindo a se repetir nas artes no decorrer da história (WARBURG, 2013). Ginzburg (2014, p. 8-9) indica que essa universalidade não é possível de ser alcançada uma vez que mudanças culturais definirão como determinados elementos, expressões e palavras serão representados, utilizados e interpretados. Segundo o historiador,

A transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história

se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução. As modalidades de tal entrelaçamento remetem a um campo de pesquisa ainda largamente inexplorado (GINZBURG, 2014, p. 8-9).

Extrapolando a *Pathosformel* para a fotografia pode-se considerar a comparação entre fotografias de diferentes origens e tempos, buscando identificar semelhanças visuais (com presenças e ausências) em acervos consistentes. Também é possível desenvolver comparações com outros tipos de iconografias, como pinturas e ilustrações. A utilização de iconografias diferentes para comparações é justificada pela sua origem semelhante enquanto formas de representação e interpretação do mundo, conforme coloca Sontag (2004, p. 17) quando escreve que,

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo.

Nesse artigo serão discorridos aspectos de *Pathosformeln* identificadas no acervo fotográfico reunido, na primeira parte em imagens com bebês no colo de suas mães e, na segunda, em fotografias de crianças posando em torno das figuras maternas. As comparações imagéticas são feitas entre fotografias do acervo e pinturas do período renascentista europeu (entre o século XIV e o fim do século XVI) com temática sacra católica, religião predominantes entre os imigrantes poloneses da região de onde provêm as fotografias (POPLAVSKI, 2019, p. 21-22).

A MÃE COM O BEBÊ NO COLO



Figura 1 – À esquerda, “Madona Haller. Haller Madonna.”, por Albrecht Dürer (1498). À direita, “Madona e o Menino”, por Masaccio (1426).

Fonte: Warburg (2022).

Imagens sacras contendo Maria segurando um jovem Jesus são abundantes desde a Idade Média, continuando sendo um tema popular na arte desenvolvida durante o período que se convencionou chamar de Renascimento europeu, inicialmente de forma conservadora e, gradualmente, inovadora ao tomarem emprestado temáticas e visualidades das obras dos gregos e romanos (RAPOSO, 1999, p. 30). As obras de arte criadas na época tomavam como inspiração a Antiguidade Clássica mesmo no caso de representações religiosas, tendo os artistas transposto figuras bíblicas para os formatos inspirados pela arte greco-romana, que incluía personagens das mitologias anteriormente representados em pinturas e estátuas que passam a aparecer renovados pela simbologia cristã (SORABELLA, 2022).

Diferente das artes cristã de até então, o nu era presente nas artes renascentistas, em mais um elemento inspirado da Antiguidade Clássica. A nudez é aparente principalmente na representação de crianças na arte sacra, incluindo a figura do Jesus Cristo criança, que pode ser comparada às representações de Eros, representado na antiguidade como uma criança nua com asas nas costas (SORABELLA, 2022).

Já no caso das imagens femininas, principalmente no caso de figuras bíblicas como Maria, elas aparecem vestidas com vestes longas, por vezes com a cabeça coberta, ainda

que não seja regra. Uma exceção às vestimentas pouco reveladoras é quando a temática da arte é a própria cultura greco-romana, como na representação da deusa Vênus nua recém-nascida das ondas do oceano (WARBURG, 2015), e, em um exemplo bíblico, o caso das figuras de Adão e Eva, que mesmo durante a Idade Média eram representadas sem roupas – ainda que com os órgãos genitais cobertos por folhagens – devido à natureza do conto mitológico de onde provêm (SORABELLA, 2022).

As duas pinturas renascentistas presentes na Figura 1 são representações de Maria com o bebê Jesus Cristo no colo. A figura da esquerda, pintada por Albrecht Dürer, contém uma Maria que olha na direção do observador enquanto segura Jesus apoiado em seu braço esquerdo. O bebê, que se encontra nu, olha para o rosto da mulher enquanto apoia seu braço direito no ombro esquerdo dela.

A composição da pintura à direita, de autoria de Masaccio, é semelhante em questão de posicionamento bem como das figuras representadas. As principais diferenças estão na direção dos olhares: Maria olha para Jesus que, por sua vez, olha para a mão direita da mulher, que está com dois dedos próximos ao pescoço da criança. Além disso, Jesus está vestido e possui a auréola em sua cabeça, em uma representação artística de sua natureza divina.

Ambas as Marias estão com a cabeça coberta (o que não é observado em todas as obras com a mesma temática, como poderá ser visto na sessão seguinte) e seguram Jesus de forma que ele esteja completamente visível no enquadramento, virados na direção do observador. Essa mesma organização – a mãe com o bebê exposto no colo – é observada no decorrer do acervo pesquisado, nas fotografias familiares que contam com a presença da figura materna e ao menos um bebê que não se mantém de pé sozinho ainda.

As três fotografias presentes na Figura 2, abaixo, são composições familiares com a presença da mãe segurando um bebê, cada uma com diferença nos membros fotografados. A primeira fotografia é composta por um casal e um bebê; a segunda, por um casal, um bebê e uma menina de pé entre eles; e, a terceira, contém uma mulher adulta com um bebê no colo e mais quatro crianças à sua volta.

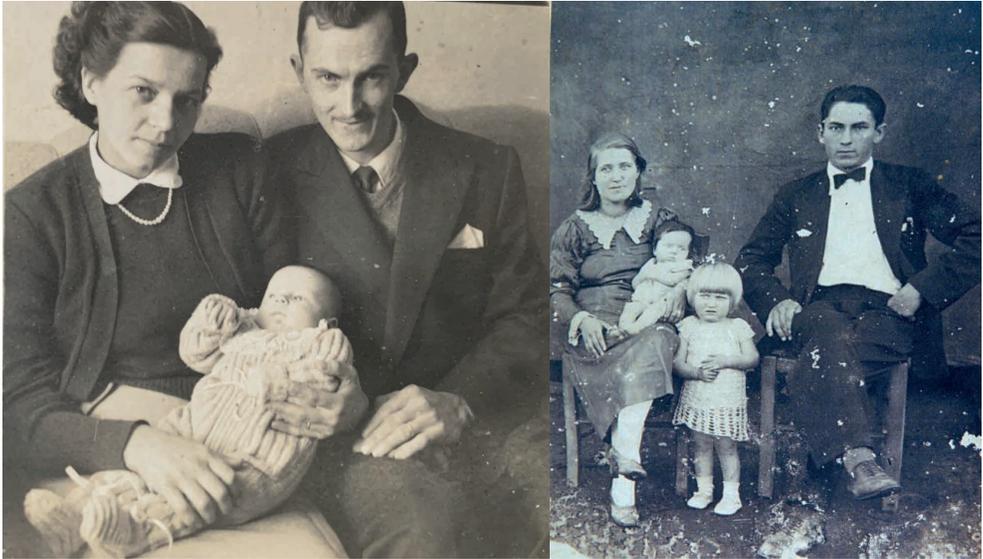


Figura 2 – À esquerda, casal não identificado junto de bebê, por volta de 1940. À direita, família de João e Leocádia Lipnharski Samojedem, com suas duas primeiras filhas, Lídia e Matilde, por volta de 1940. Abaixo, Helena Spica e cinco de seus filhos, não identificados, por volta de 1930.

Fonte: Biblioteca São Felinski; Arquivo Histórico Municipal Dr. Juarez Miguel Illa Font; Museu Municipal João Modtkowski.

Diferente das pinturas, não há casos em que os bebês estejam nus dentro das fotografias pesquisadas. A nudez pública não era habitual entre os imigrantes poloneses tanto pelas condições climáticas às quais estavam submetidos no seu país de origem e no

Brasil, quanto pelo ato ser considerado tabu pela religião católica, que desde muito cedo associou a nudez com o pecado por sua relação simbólica com o erotismo (AGAMBEN, 2010, p. 80).

As formas como as figuras femininas estão representadas nas imagens, não apenas naquelas em que seguram os bebês no colo, também podem ser analisadas sob uma ótica das relações de poder entre gêneros. Segundo Bourdieu (2014, p. 111),

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam 'femininas', isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas.

Algumas dessas características estão visíveis tanto nas pinturas quanto nas fotografias acima. As mulheres estão apresentadas desempenhando seu principal papel dentro da sociedade em que viviam enquanto mães, apresentadas discretas, submissas ainda que vestidas com cuidado, em roupas sem sinais de desgaste, algumas vezes usando acessórios vistosos, agradáveis aos olhares.

Ainda que suas vidas não se resumissem à maternidade e ao cuidado do lar, esses eram os aspectos valorizados e que se buscava registrar nas fotografias familiares, como coloca Fonseca (2018, p. 517), quando explica que

a norma oficial ditava que a mulher devia ser resguardada em casa, se ocupando dos afazeres domésticos, enquanto os homens asseguravam o sustento da família trabalhando no espaço da rua. Longe de retratar a realidade, tratava-se de um estereótipo calcado no valores da elite colonial, e muitas vezes espelhado nos relatos de viajantes europeus, que servia como instrumento ideológico para marcar a distinção entre as burguesas e as pobres.

Na terceira fotografia da Figura 2 há apenas uma pessoa adulta, a mãe, que posa junto dos filhos, com os mais velhos nas pontas da composição e os menores no centro. O bebê mais jovem é segurado no colo da mulher da mesma forma que nas fotografias anteriores, ficando com o rosto visível e com o corpo completamente apoiado no colo da mulher, que o segura com ambas as mãos. Ela é a única pessoa adulta disponível para segurar o bebê e, mesmo que alguma das crianças mais velhas ainda o pudessem fazer, a escolha feita foi por manter a mulher segurando a criança no colo no momento do registro, evidenciando seu papel enquanto cuidadora materna.

Mesmo que se trate de uma composição banal em um acervo majoritariamente composto por fotografias familiares, é notável a quantidade de registros que a seguem o padrão visual da mulher com o bebê no colo nos moldes apresentados no decorrer dessa sessão. Há poucos casos no acervo reunido em que bebês pequenos aparecem no colo de homens, sendo mais comum quando as figuras femininas não estão presentes ou em posições de menor destaque no registro, ou quando o bebê em questão se trata de um

menino pequeno.

AS CRIANÇAS PERTO DE MULHERES



Figura 3 – À esquerda, “Madona do Pintassilgo”, por Rafael Sanzio (1505-1506). À direita, “Virgem das Rochas”, por Leonardo Da Vinci (1483-1486).

Fonte: Warburg (2022).

Outra *Phatosformel* identificável no conjunto fotográfico diz respeito ao posicionamento das crianças em relação aos adultos. Há uma propensão à proximidade das crianças em relação às mulheres fotografadas, além de posturas adotadas por ambas as partes que tornam aparente a relação maternal adotada pelas mulheres e à busca por proteção e familiaridade por parte das crianças.

A fórmula pode ser identificada em pinturas e ilustrações sacras renascentistas, como as visíveis acima, na Figura 3. Ambas as imagens representam Maria, mãe de Jesus, cercada por figuras infantis. Na pintura da esquerda, do italiano renascentista Rafael Sanzio, a figura central é Maria, enquanto na sua frente, encostadas em suas pernas, estão duas crianças pequenas, praticamente bebês, que representam São João Batista, segurando o pintassilgo nas mãos, e Jesus Cristo, cujo braço direito está estendido para tocar no pássaro (REUTERS, 2022).

Já a pintura da direita, de outro pintor renascentista italiano, Leonardo da Vinci, apresenta uma composição semelhante, com os mesmos personagens, porém acrescida

da presença de um anjo, que aparece representado como uma figura andrógena e mais velha que as crianças, mas mais jovem que a mulher adulta (THE GUARDIAN, 2022). Em ambas as pinturas há a presença da nudez entre os personagens mais jovens.

As imagens são compostas por diversos simbolismos religiosos que não vem ao caso nessa análise, restando se fazer notar o posicionamento da figura materna representada por Maria e a forma como as crianças se configuram a partir desse posicionamento. Em ambos os casos a mão direita de Maria está encostada nas costas de uma das crianças, sendo que na da esquerda se trata daquela que representa João Batista, e, na direita, a que representa Jesus.

O gesto é o mesmo, como que protetivo, apoiando a criança que está concentrada em outra situação – segurar o pássaro e receber a benção, respectivamente. Os olhares de ambas as Marias estão direcionados para baixo, olhando com ternura para a criança que apoia com a mão. Ainda que nas duas telas as crianças estejam organizadas à volta da mulher, na da esquerda se faz ainda mais notável a proximidade entre os presentes principalmente na forma com que Jesus apoia o corpo de pé nas pernas de uma Maria sentada, outro detalhe que apresenta ainda mais a sensação de intimidade entre os presentes. Na segunda pintura, Maria está de joelhos, novamente abaixada como que para estar mais perto da altura das crianças.

Em ambas as composições as crianças estão próximas às pernas das mulheres, que ocupam a centralidade da imagem. O mesmo pode ser identificado nas fotografias familiares do acervo, porém com a diferença de que geralmente há a figura paternal presente, com quem a mãe divide a centralidade do registro. É comum os adultos estarem sentados enquanto sua prole é organizada de pé à sua volta, por ordem de tamanho, com os mais velhos ocupando espaços mais atrás e os mais novos, à frente, perto das pernas dos pais.

A proximidade das mulheres com as crianças pode ter como justificativa o papel que as mulheres desempenhavam em suas residências e comunidades, onde “grande parte do trabalho ficava sob a responsabilidade das mães, muitas vezes sozinhas no controle dos serviços, da casa e das crianças” (BUENO, 1996, p. 57). A mesma justificativa pode ser aplicada nos casos em que há a presença dos bebês nos colos maternos, conforme visto anteriormente.



Figura 4 – Acima, casal junto de um homem adulto, uma mulher adulta, dois meninos e três meninas. Abaixo à direita, família de Estanislau Vóisk. Ambas as fotografias foram feitas por volta de 1940. Abaixo à esquerda, família de Boleslaw e Antonia Wilk, por volta de 1920.

Fonte: Museu Municipal João Modtkowski (acima e à esquerda); Arquivo Histórico Municipal Dr. Juarez Miguel Illa Font (à direita).

Na Figura 4, acima, três fotografias exemplificam a fórmula identificada. Nelas, casais de imigrantes poloneses foram fotografados junto de sua prole numerosa, organizados de forma com que os adultos estejam sentados em posições centrais da imagem com as crianças à sua volta, com mais novos à frente e mais velhos, atrás.

A organização dos membros familiares evidencia a importância da família e a quantidade numerosa de filhos aparece como motivo de orgulho evidenciado na maneira como todos estão bem-vestidos e dispostos de forma a aparecerem propriamente no

registro, com expressões, vestimentas e gestos formais. Essa formalidade é vista também nas pinturas, onde não há sorrisos abertos retratados a não ser em temáticas específicas, estando as figuras sérias ou com sorrisos recatados, principalmente se tratando de representações femininas (BOTTON, 2018, p. 5).

No caso dos meninos mais velhos, como era esperado que seguissem os passos dos homens adultos como provedores em sua posição de patriarca da família – em oposição ao papel doméstico e materno das mulheres (FONSECA, 2018, p. 517) –, eles aparecem em posições protetivas atrás do restante dos familiares e próximos aos homens adultos e irmãos mais velhos.

As meninas, independentemente da idade, tendem a aparecer mais próximas das mulheres adultas, ainda que existam exceções como é o caso da primeira fotografia da Figura 4, onde a filha mais velha aparece atrás do pai e entre dois irmãos, em uma composição que prezou pela organização por idade em vez de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que pareçam iconografias tão distintas e com motivações diversas – de um lado há as pinturas renascentistas com seus personagens importantes representados em momentos mitológicos e, do outro, as fotografias familiares, feitas de forma amadora e em momentos comuns – há paralelos que podem ser percebidos na forma como os retratados compuseram suas poses, expressões, formas de vestir, objetos escolhidos para aparecer junto deles, entre outros elementos.

Dentre as fotografias de figuras maternas foram analisadas duas composições visuais em busca de fórmulas de *Páthos*, a primeira contendo mães com bebês em seus colos e, a segunda, fotografias familiares onde a mãe está presente com sua prole em seu entorno, contando também com a presença da figura paterna nas fotografias selecionadas para compor o presente artigo. Em ambos os casos analisados foi possível traçar paralelos entre as fotografias dos imigrantes poloneses católicos com arte sacra do Renascimento, nesses casos em específico os registros fotográficos contendo mulheres em posições maternas com pinturas feitas de Maria e Jesus ainda criança.

As crianças são organizadas – tanto nas obras de arte quanto nas fotografias – para estarem visíveis quase que por completo (em alguns casos são cortados do campo de visão os membros inferiores devido à organização com crianças maiores atrás e menores à frente, no caso das fotografias familiares), incluindo os bebês, que são apoiados pelas mulheres em seus colos de forma a ganharem destaque e estarem propriamente visíveis no momento do registro.

Observou-se a prevalência de bebês no colo de mulheres dentro do acervo pesquisado (mesmo quando há homens adultos presentes no registro), enquanto crianças mais velhas posam entre os adultos, tendendo a estarem mais próximas de cada um de

acordo com o gênero (meninas agrupadas próximas às mulheres, meninos próximos aos homens). As mulheres apoiam os bebês e crianças em gestos protetivos, enquanto as crianças menores, principalmente, por vezes se inclinam na direção das mulheres, como que buscando por apoio e proteção no momento da fotografia, em gestos que indicam familiaridade.

Conforme afirma Nuñez (2010, p. 55), “as fórmulas de páthos constituem um instrumento privilegiado para o tratamento analítico das formas cinéticas e da história dos afetos”, o que as tornam uma escolha metodológica significativa quando se busca estudar temas que converjam em uma *história do sensível* como o é a própria representação da maternidade e suas subjetividades através dos registros fotográficos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BOTTON, Flavio Felício. O Retrato Feminino Clássico na Literatura e nas Artes Plásticas ou Porque Sorri Lisa. In: *XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008, São Paulo. Anais, 2008.

BUENO, Wilma de Lara. *Curitiba, uma cidade bem-amanhecida: vivência e trabalho das mulheres polonesas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 1996.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 11, n. 5, 1991.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2018. p. 510-553.

GARDOLINSKI, Edmundo. *Escolas da colonização polonesa no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: UCS. Porto Alegre: EST, 1976.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Editora da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2008.

NUÑEZ, Carlinda. De onde menos se espera, daí é que vem: o silêncio como fórmula de páthos das “Musas pensantes”. *Revista Trama Interdisciplinar*, v.1, n. 1, 2010.

POPLAVSKI, Irmã Isa Carolina. *Além dos símbolos*. Áurea: Editora São Cristóvão, 2019.

RAPOSO, Tereza Resende. O conceito de imitação na pintura renascentista e impressionista: subtítulo do artigo. *Metavnoia*, São João del-Rei, v. 1, n. 1, p. 43-50, 1998/1999. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistametavnoia/numero1/tereza4.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

REUTERS. *Technology helps restore Raphael masterpiece*. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/artsNews/idUSTRE49R01M20081028>. Acesso em: 23 ago. 2022.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORABELLA, Jean. The Nude in the Middle Ages and the Renaissance. *Heilbrunn Timeline of Art History: The Metropolitan Museum of Art*, New York, v.1, n. 1, jan./2016. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/numr/hd_numr.htm. Acesso em: 23 ago. 2022.

THE GUARDIAN. *The Virgin of the Rocks: Da Vinci decoded*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/13/the-virgin-of-the-rocks-leonardo-restoration>. Acesso em: 23 ago. 2022.

WARBURG. *Banco comparativo de imagens*. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br>. Acesso em: 16 ago. 2022.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

NIKOLAS CORRENT - Doutorando em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Mestre em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Especialista em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e o Mundo do Trabalho, e Linguagens, suas Tecnologias e o Mundo do Trabalho pela Universidade Federal do Piauí (UFPI); Trabalho social com famílias e comunidades pela Faculdade Ibra de Brasília; Assistência Social e Saúde Pública, Ética e Serviço Social e Serviço Social e Políticas Públicas pela Faculdade Intervale; Docência do Ensino Superior e Educação a Distância com Ênfase na Formação de Tutores pela Faculdade São Braz/UNINA; Gestão da Educação do Campo pela Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras; Educação Especial e Inclusiva, Metodologia do Ensino de Filosofia e Sociologia e Ensino Religioso pela Faculdade de Educação São Luís. Bacharel em Serviço Social. Licenciado em Ciências Sociais, Filosofia História e Pedagogia. Professor Colaborador do Departamento de Serviço Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e da Educação Básica (rede estadual e particular). Pesquisador na área de História, atuando nos seguintes temas: Cultura, História Oral, Identidade, Imigração, Memória e Museus; e na área de Serviço Social, atuando nos seguintes temas: Ética Profissional, Fundamentos Históricos, Políticas Sociais e Questão Social.

SILVÉRIA DA APARECIDA FERREIRA - Doutoranda em Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO, 2021-2025). Atualmente é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Atua como professora de História na Educação Básica da rede pública e privada na cidade de Palmeira, Paraná. Atuou como representante discente do doutorado em Educação do PPGE-UNICENTRO entre fevereiro de 2022 a fevereiro de 2023. É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (2018), do qual foi representante discente junto ao Colegiado. Especialista em: “História, Arte e Cultura” (UEPG, 2018), “Educação Infantil” (UP, 2019), “Alfabetização e letramento” (UNINA, 2020) e “Educação do campo” (UNINA, 2020). Graduada em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2014), campus de Irati – PR e em Pedagogia pelo Centro Universitário de Maringá - UNICESUMAR (2020). Atualmente faz parte do grupo de pesquisa Educação Histórica: Consciência Histórica e Cultura, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Pesquisadora na área da Educação com ênfase em ensino de História, atuando em temáticas dentro do campo investigativo da Educação Histórica. Suas pesquisas mais recentes destacam: ensino de História; Didática da História; Aprendizagem Histórica; Consciência histórica; Sentido histórico; Narrativa histórica e história das mulheres.