

Memória, história e fotografia: retratos de Monteiro Lobato sobre o Brasil no início do século XX

Gabriela Santos Alves
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil
gabrielaalves@terra.com.br

Resumen: *El artículo presenta un análisis de parte de lo archivo de fotos de lo escritor brasileño de la literatura infantil Monteiro Lobato utilizando como metodología la relación entre la fotografía y la literatura. Estas fotografías son interpretados como situaciones que se desarrollan en el tiempo y revelan algunos elementos importantes para el conocimiento de las imágenes de Lobato, cuyas producciones están fechados entre 1910 y 1940. Analizar las fotografías requiere una sucesión de construcciones imaginarias: las circunstancias particulares que dieron lugar a la materialización de la imagen, el pensamiento incrustado en fragmentos fotográficos y, finalmente, lo que no puede ser revelada por procesos químicos y de lo que se imagina a través de las imágenes que sueñan.*

Palabras clave: *Monteiro Lobato, fotografía, memoria, historia*

Abstract: *This paper presents an analysis of part of the photo archive of Brazilian writer Monteiro Lobato's children's literature as a methodology using the relationship between photography and literature. These photographs are interpreted as situations develop over time and reveal some important elements for understanding Lobato's images, whose productions are dated between 1910 and 1940. Analyze photographs requires a succession of imaginary constructions: the circumstances that led to the realization of the image, the photographic fragments embedded in thought, and finally what can not be revealed by chemical processes and what is imagined by images that dream.*

Keywords: *Monteiro Lobato, photography, memory, history*

A produção fotográfica de Monteiro Lobato, dada sua riqueza quantitativa e qualitativa, requer uma análise em que suas múltiplas dimensões possam ser traduzidas. E múltipla é, seguramente, uma palavra que define não apenas a fotografia lobatiana, mas também sua ação social e atuação intelectual:

Para melhor se compreender o universo de Monteiro Lobato, universo tão denso e multifacetado, é preciso primeiro tentar compreender a soma enorme das contradições do seu temperamento de escritor patriota, de autêntico e inconformado libertário, querendo colocar a sua luta humana e política, a causa social acima de tudo (...) (Dantas, 1982: 16).

A opção de análise definida neste trabalho, a fim de traduzir essas múltiplas dimensões do universo lobatiano, é a de analisar suas fotografias¹ a partir de uma postura epistemológica interdisciplinar, caminho seguido por muitos pesquisadores das ciências humanas hoje. Não se trata aqui de desenvolver toda a gama de conceitos e de redefinições teóricas orientadoras das diferentes correntes que estudam a cultura nestas décadas finais do século e do milênio. Apenas caberia assinalar que tal postura opta, com frequência, pelos caminhos da representação e do simbólico e que o enfoque concentra-se numa perspectiva que tem se revelado profícua neste giro do olhar sobre o mundo e que redimensiona, por sua vez, as relações entre literatura e imagem. O enfoque interdisciplinar proposto neste estudo permite também refletir sobre a relação de proximidade, quase que íntima, do homem com a imagem – característica peculiar da multiplicidade e simultaneidade de experiências da modernidade e, por conseqüência, do mundo contemporâneo. Lissovsky e Jaguaribe exprimem essa relação partindo do conceito de hipervisibilidade contemporânea:

(...) que encontra suas raízes no desejo propriamente moderno de apropriar-se do mundo através do olhar. De fato, à “modernização” da cultura e das sociedades, correspondeu uma crescente secularização do invisível. O domínio do invisível, antes associado ao oculto, ao misterioso e ao mágico, torna-se um território desencantado, virtualmente anexável ao visível graças ao desenvolvimento da ciência e da técnica. Desde o século XIX, a fotografia desempenhou um papel importante neste desvelamento do mundo, pois foi logo percebida, à diferença de outras imagens, não apenas como um meio de “representar o mundo visível”, mas de “tornar o mundo visível”. Neste sentido, desde os seus primórdios, a experiência da fotografia não esteve apenas associada ao passado, como retenção do fluxo temporal e do movimento, mas que se inclinava igualmente em relação ao futuro, como expectativa do que a imagem viesse a figurar. Com a difusão da cultura do instantâneo, ao longo do século XX, esta característica acentuou-se (Lissovsky Jaguaribe, 2006: 88-109).

Nessa produtiva relação, os estudos sobre o imaginário abriram uma janela para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados. Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações. É, assim, um real *mais real* que o real *concreto*...

¹ Os arquivos de fotografias de Monteiro Lobato estão localizados na Biblioteca Estadual Monteiro Lobato, em São Paulo/São Paulo e no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), na cidade de Campinas/ São Paulo.

O imaginário é sistema produtor de idéias e imagens que suporta, na sua feitura, as duas formas de apreensão do mundo: a racional e a conceitual, que formam o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível. Conceito amplo e discutido², o imaginário encontra sua base de entendimento na idéia da representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.

Desse modo, constata-se que as relações entre fotografia e literatura estão no centro do debate da atualidade e apresentam-se no bojo de uma série de constatações relativamente consensuais que caracterizam a nossa contemporaneidade na transição do século XX para o XXI: a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e a interdisciplinaridade.

Bronislaw Baczko pondera que a perplexidade atual das ciências humanas deriva de um sentimento de perda da certeza das normas fundamentadoras de um discurso científico unitário sobre o homem e a sociedade. Na medida em que deixa de ter sentido uma teoria geral de interpretação dos fenômenos sociais, apoiada em idéias e imagens legitimadoras do presente e antecipadoras do futuro (o progresso, o homem, a civilização), ocorre uma segmentação das ciências humanas e um movimento paralelo de associação multidisciplinar em busca de saídas (Baczko, 1984: 27).

Assim, novos objetos, problemas e sentidos se ensaiam, marcados por um ecletismo teórico, uma ótica interdisciplinar e comparativista e um grande apelo em termos de fascínio temático. Portanto, o diálogo entre história e literatura e, sobretudo os estudos sobre o imaginário enquanto objeto de estudo, é uma saída deste esvaziamento e desta sedução.

A compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo, tem permitido ao cientista social assumi-la como espaço de pesquisa.

Assim, mesmo que os literatos a tenham produzido sem um compromisso com a verdade dos fatos, construindo um mundo singular contraposto ao mundo real, é inegável que, através dos textos artísticos, a imaginação produz imagens, e o leitor, no momento em que lê, recupera tais imagens, encontrando outra forma de ler os acontecimentos constitutivos da realidade motivadora da arte literária.³

² A propósito do tema: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Estudos históricos*. Arte e história. Rio de Janeiro, FGV, n°30, p. 56-75. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984; LE GOFF, Jacques. *Histoire et imaginaire*. Paris: Poiesis, 1986.

³ A categoria teórica *mundo real* pode ser compreendida como um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Ver LE GOFF, Jacques. *L'histoire et l'imaginaire*. Entretien avec Jacques Le Goff. Apud CAZENAVE, Michel. *Mythes et histoire*. Paris: Albin Michel, 1984, p. 55.

Leitor voraz e tradutor – responsável por obras como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e *O Lobo e o Mar*, de Jack London, é nesse processo de leitura de textos e produção de imagens que Lobato traduz sua visão de mundo. E antes da fotografia, e mesmo da literatura, o escritor-fotógrafo descobriu sua primeira vocação artística, a pintura, que por força das circunstâncias (seu avô preferiu que ele cursasse a faculdade de Direito) não pôde ser lapidada num curso de Belas Artes.

Desistindo de uma arte, entregou-se a outra. Fez-se escritor, em uma transposição vocacional que se refletiria por toda sua obra. No prefácio de *Urupês*, Artur Neiva afirma: “Há em seu estilo todas as cores da palheta do pintor. E a pintura escrita de Monteiro Lobato é excepcionalmente boa – larga, sem insistência em detalhes inúteis e de pinceladas elegantes”.

Ao ponderar sobre sua vocação pelas telas, Lobato admitia uma espécie de saudosismo do que poderia ter sido, se houvesse optado pela pintura:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (...) arranjei este derivativo da literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão dominante é puramente visual (Lobato, 1959: 233).

A literatura lobatiana é, assim, uma fonte privilegiada de acesso ao imaginário de Lobato, já que exprime uma forte relação de proximidade com a imagem, seja num primeiro momento com a pintura ou futuramente com a fotografia, ambas presentes no cotidiano do escritor-pintor-fotógrafo:

Juca decerto gostava mais de fotografia do que de pintura, mas ambas dependiam do momento de vida que estava atravessando. Quando tudo caminhava bem, ele fotografava. Quando as coisas pioravam, e surgiam problemas, ele pintava aquarelinhas para relaxar, esfriar a cabeça (Camargos, 2007: 53).

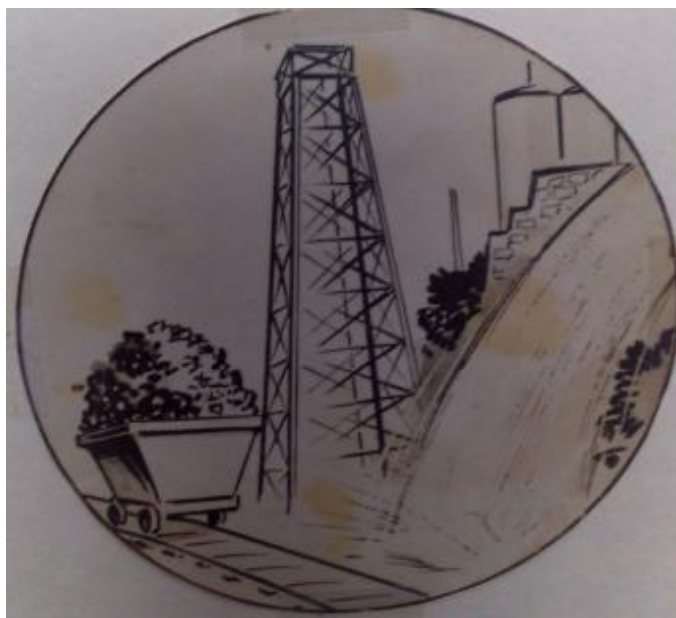
A fotografia pode ser compreendida, então, como uma espécie de extensão da impressão visual de Lobato iniciada com a pintura, como uma maneira de sonhar ideias, desenhar frases e registrar cenários. E a relação de sua literatura com as imagens reforça essa teoria. Fonte especialíssima, a obra literária é capaz de apontar traços e pistas que certamente outras fontes não dariam porque exhibe, de forma por vezes cifrada, as imagens sensíveis do mundo. É uma narrativa que, de modo ancestral, pelo mito, pela poesia ou pela prosa romanesca, fala do mundo de forma indireta, metafórica e alegórica.

Nessa direção, a relação entre fotografia e literatura merece destaque na análise da produção fotográfica de Monteiro Lobato. Essa aproximação produtiva surte um efeito multiplicador de possibilidades de leitura das imagens e traduzem sentidos e significados inscritos numa temporalidade passada. As imagens são, assim, interpretadas como mensagens que se elaboram através do tempo e revelam alguns elementos importantes para o conhecimento do imaginário fotográfico de Monteiro Lobato, cujas produções estão datadas entre as décadas de 1910 e 1940. Analisar as fotografias do tempo de Lobato requer uma sucessão de construções imaginárias: o contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens ali representados, o pensamento embutido nos fragmentos fotográficos, enfim, aquilo que não pode ser revelado pela química fotográfica e que é imaginado através das imagens que sonham.

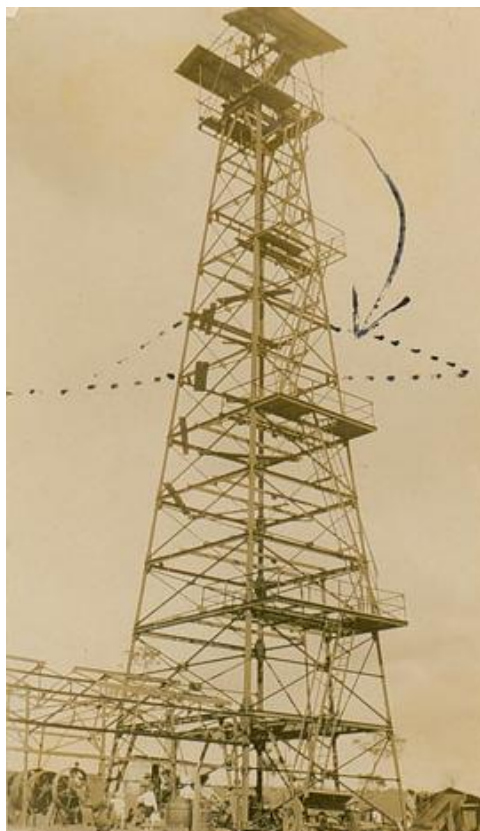
Não pretende-se aqui estabelecer uma incursão hermenêutica sobre os usos e funções da fotografia, já que o objetivo maior deste trabalho é tornar conhecida a produção fotográfica lobatiana. Por outro lado, assume-se que a fotografia é uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente e analisá-la significa refletir sobre o processo de construção do fotógrafo ao elaborar determinada foto, o eventual uso ou aplicação que a imagem teve por terceiros e as leituras que dela fazem os receptores ao longo dos anos, atribuindo significados conforme a ideologia de cada momento. Assim, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver:

A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (Mauad, 1996: 75).

Analisar a fotografia lobatiana numa perspectiva interdisciplinar privilegiando as questões do imaginário é debruçar-se com renovado encantamento sobre imagens e histórias que compõem o imaginário de um escritor cujas personagens e cenários iluminaram (e continuam iluminando) nossas lembranças e vivências. E um bom exemplo disso é a saga do petróleo empreendida por Lobato, tema que será abordado de maneira mais ampla no terceiro capítulo deste trabalho. Abaixo seguem uma aquarela, uma fotografia datada entre 1932 e 1934 e alguns trechos de *O poço do visconde*, evidenciando que o universo lobatiano constitui-se na dialética relação de construção entre imagem e palavra:



Aquarela 1 (Reprodução fotomecânica) – Torre de petróleo e carrinho com minério. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP



Fotografia 1 – Campo de Petróleo de Araquá (Torre 1). Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

Bolas! Todos os dias os jornais falam em petróleo e nada do petróleo aparecer. Estou vendo que se nós aqui no sítio não resolvermos o problema, o Brasil ficará toda a vida sem petróleo. Com um sábio da marca do Visconde para nos guiar, com as idéias da Emília e com uma força bruta como a do Quindim, é bem provável que possamos abrir no pasto um formidável poço de petróleo. Por que não? (Lobato, 1970: 28).

A descoberta do petróleo no sítio de Dona Benta abalou o país inteiro. Até ali ninguém cuidara de petróleo porque ninguém acreditava na existência do petróleo nesta enorme área de oito e meio milhões de quilômetros quadrados, toda ela circundada pelos poços de petróleo das repúblicas vizinhas. Mas assim que irrompeu o Caraminguá número 1 os negadores ficaram com cara d'asno, a murmurar uns para os outros: 'Ora veja! E não é que tínhamos petróleo mesmo?' (Lobato, 1970: 217).

Toda fotografia se refere ao passado, mesmo aquelas feitas há poucos minutos. E passado significa o momento vivido e irreversível em que as situações, sensações e emoções experimentadas ficam registradas sob a forma de impressões que, com o passar do tempo, tornam-se longínquas e fugidias chegando muitas vezes a desaparecer.

Ao mesmo tempo, a fotografia é um dispositivo onde o futuro se aninha, um dispositivo de retardamento, uma máquina de esperar, já que, depois de *tirada*, a foto já é *um coelho saído da cartola*. Essa constatação proposta por Lissovsky (2008) parte do modelo teórico de Benjamin sobre a fotografia: “o lugar imperceptível em

que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo olhando para trás” (1986: 94).

Responder à questão do tempo futuro colocada por Benjamin exige que se reflita sobre para onde vai esse tempo ao abandonar a imagem e, principalmente, quais vestígios e traços ele deixa de legado. O ato fotográfico, nesse processo, tem papel decisivo: alguma coisa acontece ali além do registro instantâneo do olhar, algo que certamente está entre o olho e o dedo, uma hesitação que produz um intervalo no coração do dispositivo. É nesse intervalo entre o olho e o dedo que o fotógrafo *espera* e onde o futuro se apresenta, enquanto o tempo se esvai da imagem (Lissofsky: 2008).

Por meio da sensibilidade, do constante esforço de compreensão das imagens e também do conhecimento interdisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado torna-se possível alcançar esses vestígios e traços deixados de legado. Segundo Boris Kossoy:

Poderemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. (...) devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento na tarefa de reconstrução daquilo que foi (2005: 41).

Essa imaginação aliada ao conhecimento é essencial para a compreensão das múltiplas dimensões do imaginário fotográfico lobatiano. E é também pela imaginação que o escritor-fotógrafo Lobato torna-se costureiro, tecedor do fio mágico da imaginação pela agulha afiada da linguagem, da palavra escrita e também das imagens, já que, como ele mesmo afirma: “minha impressão dominante é puramente visual” (Lobato, 1959: 233).

Na produção literária infanto-juvenil de Lobato, *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* é sem dúvida um exemplo desse exercício: tendo como referência um cenário do interior, é uma fazenda imaginária, refeita, transformada e transbordante de vida natural, onde ocorrem diálogos entre poetas, abacateiros, tamarindeiros, patos, leões e é também onde Lobato utiliza o artifício da imaginação e da linguagem poética de maneira mais expressiva em sua literatura. Há um trecho, inclusive, em que a imaginação é apresentada como matéria-prima do vestido feito por dona Aranha no Reino das Águas Claras, o mesmo material que o escritor utiliza para tecer sua história:

O mais lindo era que o vestido não parava um só instante. Não parava de faiscar e brilhar, e piscar e furtar-cor, porque os peixinhos não paravam de nadar nele, descrevendo as mais caprichosas curvas por entre as algas boiantes. As algas ondeavam as suas cabeleiras verdes e os peixinhos brincavam de rodear os fios ondulantes sem nunca tocá-los nem com a pontinha do rabo. De modo que tudo aquilo virava e mexia e subia e descia e corria e fugia e nadava e boiava e pulava e dançava que não tinha fim... A curiosidade de Emília veio interromper aquele êxtase.

– Mas quem é que fabrica esta fazenda, dona Aranha? – perguntou ela, apalpando o tecido sem que Narizinho viesse.

– Este tecido é feito pela fada Miragem – respondeu a costureira.

– E com que a senhora o corta?

– Com a tesoura da Imaginação.

– E com que agulha cose?

– Com a agulha da Fantasia.

– E com que linha?

– Com a linha do Sonho.

– E... Por quanto vendo o metro?

Narizinho, já mais senhora de si, deu-lhe uma cotovelada.

– Cale-se, Emília. Os peixinhos podem assustar-se com as suas asneiras e fugir do vestido (LOBATO, 1970: 62-63).

Por lá ainda transitam Pedrinho, Narizinho, Emília, D. Benta e Tia Nastácia. E também Gato Felix, Lampião, Cinderela, o Gato de Botas, Pequeno Polegar, Aladin, a Bela Adormecida, Branca de Neve, Peter Pan, Pinóquio, Chapéuzinho Vermelho, Alice e Ali Babá. Emília, a boneca costurada por tia Nastácia, foi feita pela imaginação de Narizinho e por si mesma: é um construto feito de pano, sonhos e linguagem. A própria Narizinho atravessa a fronteira entre realidade e fantasia ao dormir e mergulhar no riacho e também ao utilizar o pó de pirlimpimpim. Uma vez feito o contato, as idas e vindas entre mundo imaginário e mundo real são constantes. E os mundos se interpenetram. No universo da imaginação, o único limite é a impossibilidade da autocontradição. Nele, o absurdo é algo que não existe, já que até peixes, bonecas e sabugos de milho falam (Cabral, 2007).

No *Sítio*, grandes narrativas são revistas e modificadas, adaptadas ao clima e à imaginação. Dessa forma, a Carochinha é a contadora de histórias em geral criticadas como bolorentas e as personagens querem “novidade, novas aventuras” (Lobato, 1970, 15). Pedrinho afirma que: “Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras” (Lobato, 1970: 35).

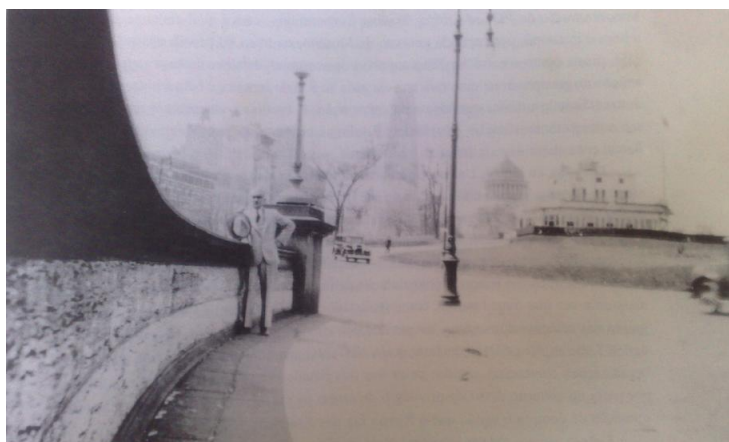
É basicamente pelas narrativas das várias personagens que a imaginação é exercitada no Sítio, operando-se no contexto das brincadeiras das crianças, das quais os adultos pouco participam. O Visconde surge, por exemplo, como invenção de Narizinho, para fazer com que Emília se case com Rabicó. Para se criar alguém, inventa-se uma história. O Visconde, por sua vez, não é apenas construído, mas uma personagem que se constrói, principalmente pela leitura, como a “das Aventuras de Sherlock Holmes” (Lobato, 1970: 70).



Fotografia 2 – Joyce em Campos do Jordão. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP

Na foto acima, feita em Campos do Jordão (estado de São Paulo) de 1935, Lobato fotografou sua neta Joyce num momento de brincadeira: ela e amigo parecem cavalgar sobre uma pedra ou um tronco num cenário rural que remete ao *Sítio*, onde tudo parece ser possível. Relacionando o conjunto das fotos 6, 7 e 8 percebe-se que o moderno e o tradicional estão presentes no olhar do fotógrafo Lobato ao longo de sua produção. Na comparação entre as fotos 6 e 8, nota-se que o cenário rural permanece, apesar das duas décadas que as separam, assim como o hábito de fotografar crianças: agora não mais os filhos e sim a neta. Uma mistura de imaginação, fantasia e realidade que dão forma ao imaginário lobatiano.

O auto-retrato (Fotografia 3) pode ser interpretado como a maneira encontrada por Lobato de *estar presente* nas imagens, algo que pela escrita, como nas inúmeras cartas que trocou, se configurava numa tarefa mais corriqueira. As imagens abaixo foram tomadas, respectivamente, em Nova Iorque, no ano de 1930:



Fotografia 3 – Lobato em Riverside, Nova Iorque. Fonte: AZEVEDO, Carmem Lucía, CAMARGOS, Marcia, SACCHETA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 233.

Além dos auto-retratos, na fotografia lobatiana podem também ser encontrados outros resquícios de sua *vontade de presença*. Como uma sombra, ou fantasma, Lobato projetou sua imagem em algumas fotografias, numa uma espécie de assinatura: “de vez em quando, Juca marcava presença nas fotos usando sua própria sombra” (Camargos, 2007: 56). A imagem abaixo, tomada em Campos do Jordão, data da década de 1930 (provavelmente 1935):



Fotografia 4 – Sombra protetora projetada na parede. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos*. São Paulo: Moderna, 2007, p. 12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Livros:

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas I*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 91-108.

CABRAL, Gladir da Silva. Imaginação e construção da identidade na obra de Monteiro Lobato. FRITZEN, Celdon e CABRAL, Gladir da Silva (orgs). *Infância: imaginação e educação em debate*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p.109 -120.

CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato/ depoimento a Marcia Camargos*. São Paulo: Moderna, 2007.

DANTAS, Paulo (org.). *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora: 1982.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LISSOVSKY, Mauricio, JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e imaginário social. *Revista ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, v.9, n.2, agosto-dezembro 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Obras completas*. (Reinações de Narizinho e Caçadas de Pedrinho). 16. ed., v. 1. Ilust. Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1970.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.