

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

GABRIELA SANTOS ALVES

O IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO DE MONTEIRO LOBATO

**RIO DE JANEIRO
2010**

GABRIELA SANTOS ALVES

O IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO DE MONTEIRO LOBATO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.
Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

RIO DE JANEIRO
2010

GABRIELA SANTOS ALVES

O IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO DE MONTEIRO LOBATO

Tese apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do Professor Doutor Mauricio Lissovsky, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estética.

Avaliada em 30 de Março de 2010.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Orientador

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca
Universidade Federal São João Del-Rei

Prof^a. Dr^a. Lygia Segalla
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Ferreira Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Bandeira de Mello
Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Victa de Carvalho Pereira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aos meus pais, Luiz e Nadir, sempre.
Ao meu marido Emerson Scheidegger que, pelo incomparável
companheirismo, tornou-se um lobatiano à revelia.

Agradeço a Mauricio Lissovsky por me ensinar a ver e a amar as imagens. E por me mostrar que elas sonham.

Ao CNPq pelo apoio financeiro.

A Emerson Scheidegger.

À minha família, que mesmo não compreendendo minhas sucessivas ausências, sentia-se orgulhosa.

Aos amigos pelo estímulo constante (não estão enumerados por ordem de afeto): Marcio Pontes, Rosiany Nunes, Janine Esteves, Jeanne Bilich, Erly Vieira Jr., Edu Mello, João Barreto, Elisa Quadros e Carlos Vinícius Mendonça.

Aos colegas do trabalho que sempre me substituíam e apoiavam: Manuela Lopes, Janine Esteves, Jorge Vilhena, Rodrigo Rossoni, Marcello Miranda e Paula Corrêa.

Aos funcionários da Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato (SP), exímios conhecedores do universo lobatiano.

À Maria Teresa Bandeira de Mello e Denílson Lopes pelos apontamentos valiosos durante o exame de qualificação.

Aos funcionários do Centro de Documentação Alexandre Eulálio, vinculado ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (UNICAMP).

Aos colegas de turma e funcionários da ECO/UFRJ.

Aos alunos, pelos momentos de apoio e incentivo.

RESUMO

Monteiro Lobato fotógrafo. Reconhecido por sua contribuição à literatura infanto-juvenil brasileira do século XX, pouco se discute sobre a produção fotográfica de Lobato – suas fotografias geralmente são utilizadas como ilustração de biografias. É nessa linha que este trabalho analisa uma seleção de fotos do arquivo pessoal do escritor, buscando evidenciar a importância da fotografia em sua produção artística, tema que se configura numa lacuna que o presente estudo, sem o objetivo de esgotá-lo, pretende preencher. Da seleção das fotos foram desenvolvidos três grandes temas, *Família*, *Cenários* e *Campanha do Petróleo*, que subdivididos apresentam pessoas, lugares, sonhos e projetos presentes não apenas nas imagens, mas também na literatura e na visão de mundo do tempo em que se constituiu o imaginário fotográfico de Monteiro Lobato.

Palavras-chave:

Monteiro Lobato; fotografia; literatura; história.

ABSTRACT

Monteiro Lobato photographer. Renowned for his contribution to children's literature of the twentieth century Brazil, little is discussed about the photographs of Lobato - your photos are often used as an illustration of biographies. For that reason, this paper analyzes a selection of photos from the personal archives of the writer, seeking to highlight the importance of photography in his artistic production, a theme that is constructed within a gap that the present study, with no intention of exhausting it, want to fill. The selection of the photos were developed three major themes, *Family*, *Scenarios* and *Oil Campaign*, which have divided people, places, dreams and projects not only present in the images, but also in literature and world view of the time it was the photographic imaginary of Lobato.

Keywords:

Monteiro Lobato, photography, literature, history.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Auto-retrato.....	17
Fotografia 2 – Filhos de Monteiro Lobato em Jackson Heights.....	21
Fotografia 3 – Família Monteiro Lobato em um posto de gasolina durante passeio de automóvel.	21
Fotografia 4 – Ruth Monteiro Lobato e Martha Campos em uma praça.....	25
Fotografia 5 – Campo de Petróleo de Araquá (Torre 1).....	40
Fotografia 6 – Martha, Edgar e Guilherme na Fazenda São José de Buquira.....	51
Fotografia 7 – Martha passeia com a filha Joyce no carrinho de bebê.....	52
Fotografia 8 – Joyce em Campos do Jordão.....	53
Fotografia 9 – Maria da Pureza Natividade Lobato em uma rua de Nova Iorque....	62
Fotografia 10 – <i>Spring Showers, The Sweeper</i> , de Alfred Stieglitz	62
Fotografia 11 – Monteiro Lobato e sua neta Joyce pescando no Rio Paraíba.....	68
Fotografia 12 – Campo de petróleo de Araquá.....	69
Fotografia 13 – Lobato em Riverside, Nova Iorque	69
Fotografia 14 – Sombra protetora projetada na parede.....	70
Fotografia 15 – Sombra do fotógrafo Lobato sobre cenário de Campos do Jordão – I.....	71
Fotografia 16 – Sombra do fotógrafo Lobato sobre cenário de Campos do Jordão – II.....	71
Fotografia 17 – Campanha do petróleo em Mato Grosso.....	85
Fotografia 18 – Campanha do petróleo / Maranhão.....	88
Fotografia 19 – Construção da casa de Jurandir Ubirajara Campos - I.....	92
Fotografia 20 – Construção da casa de Jurandir Ubirajara Campos - II.....	92
Fotografia 21 – Joyce e Martha com amigas em sua residência.....	93
Fotografia 22 – Maria da Pureza Natividade Monteiro Lobato com os filhos Edgar, em seu colo, e Martha na fazenda São José.....	96
Fotografia 23 – Maria da Pureza Natividade Lobato com suas filhas Martha e Ruth em Jackson Heights.	97
Fotografia 24 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato – I.....	98
Fotografia 25 – Toilette irrepreensível.....	99
Fotografia 26 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - II.....	99
Fotografia 27 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - III.....	100

Fotografia 28 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - IV.....	100
Fotografia 29 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - I.....	102
Fotografia 30 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão – II....	102
Fotografia 31 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão – III...	103
Fotografia 32 – Filhos de Monteiro Lobato em Jackson Heights – II.....	104
Fotografia 33 – Maria da Pureza Natividade Lobato com suas filhas e J. U. Campos em uma estação ferroviária.....	105
Fotografia 34 – Guilherme Monteiro Lobato no conjunto de Jackson Heights.....	106
Fotografia 35 – Joyce fantasiada.....	107
Fotografia 36 – Joyce em sua residência.....	107
Fotografia 37 – Noemia e Finoca Natividade na fazenda São José.....	109
Fotografia 38 – Guilherme Monteiro Lobato.....	110
Fotografia 39 – Retrato de Guilherme Monteiro Lobato - I.....	110
Fotografia 40 – Retrato de Guilherme Monteiro Lobato - II.....	111
Fotografia 41 – Jurandir Ubirajara Campos.....	111
Fotografia 42 – Edgar Monteiro Lobato no conjunto de Jackson Heights.....	112
Fotografia 43 – Edgar Monteiro Lobato.....	113
Fotografia 44 – Retrato de Anastácia com Guilherme Monteiro Lobato na fazenda São José.....	114
Fotografia 45 – Martha Campos em sua residência.....	116
Fotografia 46 – Joyce em Campos do Jordão - II.....	117
Fotografia 47 – Joyce em Campos do Jordão - III.....	118
Fotografia 48 – Joyce em Campos do Jordão - IV.....	118
Fotografia 49 – Martha Lobato Campos em uma árvore.....	119
Fotografia 50 – Jurandir Ubirajara Campos.....	120
Fotografia 51 – Alice Elizabeth Rocha e Idalina do Amaral Graça em viagem a Campos do Jordão.....	121
Fotografia 52 – D. Idalina do Amaral Graça em uma praia.....	121
Fotografia 53 – Gulnara de Moraes e sua mãe, Esther Lobato de Moraes na casa de Monteiro Lobato.....	123
Fotografia 54 – Alice Elizabeth Rocha e Idalina do Amaral Graça em viagem a Campos do Jordão - II.....	124
Fotografia 55 – D. Idalina do Amaral Graça em uma praia - II.....	124

Fotografia 56 – Martha, Joyce, Ruth e Sara na casa de Monteiro Lobato.....	126
Fotografia 57 – Joyce e Martha com amigas em sua residência.....	127
Fotografia 58 – Joyce e Martha com amigas em sua residência - II.....	128
Fotografia 59 – Campanha do Petróleo em Mato Grosso.....	129
Fotografia 60 – Vista parcial da Fazenda São José.....	130
Fotografia 61 – Vista parcial da Fazenda São José.....	135
Fotografia 62 – Trabalhador rural.....	135
Fotografia 63 – Vista parcial de Campos do Jordão – I.....	136
Fotografia 64 – Vista parcial de Campos do Jordão – II.....	136
Fotografia 65 – Vista parcial de Campos do Jordão - III.....	137
Fotografia 66 – Joyce em Campos do Jordão - V.....	138
Fotografia 67 – Joyce em Campos do Jordão - VI.....	139
Fotografia 68 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - IV....	141
.....	
Fotografia 69 – Vista parcial de Campos do Jordão - IV.....	141
Fotografia 70 – Martha e Joyce em sua residência.....	142
Fotografia 71 – Martha e Joyce em sua residência - II.....	142
Fotografia 72 – Martha e Joyce em sua residência - III.....	143
Fotografia 73 – Joyce e Martha com amigas em sua residência - III.....	143
Fotografia 74 – Campanha do petróleo em Mato Grosso- II.....	144
Fotografia 75 – Vista parcial de Areais.....	145
Fotografia 76 – Campanha do petróleo em Mato Grosso- III.....	145
Fotografia 77 – Campanha do Petróleo em Alagoas – I.....	146
Fotografia 78 – Joyce Campos em uma praia - I.....	147
Fotografia 79 – Joyce Campos em uma praia - II.....	148
Fotografia 80 – Campanha do Petróleo em Alagoas - II.....	149
Fotografia 81 – Campanha do Petróleo em Alagoas - III.....	150
Fotografia 82 – Campanha do Petróleo em Alagoas - IV.....	150
Fotografia 83 – Campanha do Petróleo em Alagoas - V.....	151
Fotografia 84 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VI.....	151
Fotografia 85 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VII.....	152
Fotografia 86 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VIII.....	152
Fotografia 87 – Campanha do Petróleo em Alagoas - IX.....	153

Fotografia 88 – Campanha do Petróleo em Alagoas - X.....	153
Fotografia 89 – Campo de Petróleo em Araquá - I.....	153
Fotografia 90 – Campo de Petróleo em Araquá - II.....	154
Fotografias 91 e 92 – Campo de Petróleo em Araquá - III.....	157 e 158
Fotografia 93 – Campo de Petróleo em Araquá - IV.....	159
Fotografia 94 – Campo de Petróleo em Araquá - V.....	159
Fotografia 95 – Campo de Petróleo em Araquá - VI.....	160
Fotografia 96 – Campo de Petróleo em Araquá - VII.....	160
Fotografia 97 – Campo de Petróleo em Araquá - VIII.....	161
Fotografia 98 – Campo de Petróleo em Araquá - IX.....	161
Fotografia 99 – Campo de Petróleo em Araquá - X.....	162
Fotografia 100 – Campo de Petróleo em Araquá - XI.....	163
Fotografia 101 – Campo de Petróleo em Araquá - XII.....	163
Fotografia 102 – Campo de Petróleo em Araquá - XIII.....	164
Fotografia 103 – Campo de Petróleo em Araquá - XIV.....	165
Fotografia 104 – Campo de Petróleo em Araquá - XV.....	165
Fotografia 105 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XI.....	166
Fotografias 106, 107 e 108 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XII.....	167
Fotografia 109 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIII.....	167
Fotografia 110 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIV.....	168
Fotografia 111 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XV.....	169
Fotografia 112 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVI.....	169
Fotografia 113 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVII.....	170
Fotografia 114 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVIII.....	171
Fotografias 115 e 116 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIX.....	171
Fotografias 117, 118 e 119 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - I.....	173
Fotografia 120 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - II.....	173
Fotografia 121 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - III.....	174
Fotografia 122 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - IV.....	174
Fotografia 123 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - V.....	175
Fotografia 124 – Campanha do Petróleo no Rio Grande do Sul.....	176
Fotografia 125 – Construção de torre de exploração de petróleo - II.....	178
Fotografia 126 – Construção de torre de exploração de petróleo - III.....	178
Fotografia 127 – Ruth no apartamento da Rua Barão de Itapetininga.....	181

LISTA DE AQUARELAS

Aquarela 1 (Reprodução fotomecânica) – Torre de petróleo e carrinho com minério.....	40
Aquarela 2 – Barco feito a lápis.....	68
Aquarela 3 – Caixa d'água em Greenville.....	85
Aquarela 4 – Jardim de Jackson Heights.....	91
Aquarela 5 – Tia Nastácia em ilustração de Belmonte para <i>A reforma da natureza</i>	116
Aquarela 6 – Ponte George Washington.....	131
Aquarela 7 – Atrás da casa do Woisky em Greenville.....	132
Aquarela 8 – Paisagem marinha.....	148
Aquarela 9 – Bancos de uma praça pública.....	180

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. DIÁLOGOS POSSÍVEIS: FOTOGRAFIA, LITERATURA E HISTÓRIA	
2.1 – No itinerário da ficção, a construção inventiva da história...	27
2.2 – Vestígios do real: fotografia e história.....	42
2.3 – Fotografia e modernidade.....	54
3. AUTO-RETRATOS	
3.1 – Retrato de Lobato.....	64
3.2 – Notas sobre os arquivos.....	78
3.3 – Homem do porviroscópio.....	86
4. O IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO DE MONTEIRO LOBATO.....	95
4.1 – Família.....	96
4.1.1 – Purezinha.....	98
4.1.2 – Filhos, netos e fantasias.....	104
4.1.3 – Na cozinha.....	114
4.1.4 – Suspensos.....	117
4.1.5 – Mulheres.....	123
4.2 – Cenários.....	130
4.2.1 – Fazenda São José (Buquira).....	133
4.2.2 – Campos do Jordão.....	136
4.2.2.1 – Caminhos e destinos.....	140
4.2.3 – Praias.....	147
4.3 – Campanha do Petróleo.....	155
4.3.1 – Torre.....	159
4.3.2 – Vencendo distâncias.....	166
5. CONCLUSÃO.....	179
6. REFERÊNCIAS.....	182

1. INTRODUÇÃO

O imaginário fotográfico de Monteiro Lobato é um estudo que nasceu da curiosidade sobre um auto-retrato (Fotografia 1) e também do desejo de pensar um objeto de pesquisa que pudesse ser trabalhado de maneira interdisciplinar, através da relação entre imagem, literatura e história. Essa opção por uma discussão que abrange mais de um saber faz parte da minha trajetória acadêmica desde a graduação, quando optei pela faculdade de Comunicação Social e também a de História, simultaneamente. Nas monografias de final de curso pesquisei aspectos da telenovela brasileira, no Curso de Comunicação, e no de História meu objetivo foi analisar a influência das imagens dos livros didáticos utilizados em escolas de ensino fundamental, nível de ensino em que lecionava.

Na Especialização, novamente optei por dois cursos: no de *História Política* dei continuidade aos estudos dos livros didáticos, dessa vez dando maior ênfase à importância da imagem para a construção do conhecimento em turmas de ensino fundamental e médio, tema que me instigava como pesquisadora e também como docente, já que lecionava para essas séries. No Curso de *Filosofia e suas fronteiras: mito e arte* tive o primeiro contato com a obra de Walter Benjamin e a partir da análise de seu texto *Sobre o conceito de História* construí meu trabalho final. Ainda no curso, pelos artigos de Benjamin também estudávamos obras literárias clássicas, a exemplo de Baudelaire, o que me fez resgatar o gosto pela literatura iniciado na infância, nos primeiros contatos com a obra de Monteiro Lobato e seu Sítio do Pica-pau Amarelo.

Esse resgate, aliado ao fato de não haver no ES¹ da época nenhum Curso de Mestrado na área de Comunicação ou na área de História, contribuiu para a escolha do Mestrado em Estudos Literários. Durante a realização do Curso um universo novo se abriu: não imaginava o quão prazeroso seria a fase do cumprimento dos créditos: ir para a sala de aula discutir clássicos da literatura mundial e sua crítica literária: Guimarães Rosa, Machado de Assis, Baudelaire, Kafka, Alejo Carpentier, Julio Cortazar... Deleite! Do projeto inicial que previa um estudo das crônicas de Rubem

¹ O ES conta, até hoje, com apenas uma universidade pública: a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), instituição da qual fiz parte como aluna desde a graduação até o mestrado e onde também atuei como professora.

Braga, outros sedutores temas surgiram – a cada autor discutido, novas ideias se desenhavam – até a definição da dissertação, que teve como objetivo principal analisar o diálogo entre literatura e história. Essa análise interdisciplinar teve como obra de referência o romance *Agosto*, livro onde Rubem Fonseca descreve os últimos dias de vida do presidente Getúlio Vargas.

Apesar da rica e feliz experiência na área dos Estudos Literários, sentia falta dos debates sobre temas próprios da Comunicação, até mesmo porque nesse período já atuava como docente de ensino superior. Assim, logo após a defesa, em maio de 2005, dei início à elaboração do projeto de doutorado para a seleção da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que ocorreria no final daquele ano. Como havia trabalhado com o período do governo de Getúlio Vargas no mestrado, optei por um tema próximo: a Rádio Nacional na Era Vargas. Do tema veio o problema – como o rádio forma imagens? – e a indicação de Mauricio Lissovsky para orientação, que além de assinar importantes artigos sobre a obra de Benjamin, desenvolvia na época, ao lado de Beatriz Jaguaribe, um projeto de pesquisa sobre as imagens da Era Vargas.

Com a aprovação veio o cumprimento dos créditos e uma nova rotina teve início, que incluía, além das aulas que ministrava de segunda a quarta-feira, viagens semanais de Vitória/ES ao Rio de Janeiro/RJ que se iniciavam na noite da mesma quarta e terminavam na noite de sexta (com o passar dos meses e o cultivo de novas amizades na cidade maravilhosa, estendeu-se para a noite de domingo). Dormir em ônibus intermunicipais duas vezes por semana, ficar hospedada em albergue, não ter tempo para mais nada a não ser ler os textos e preparar os seminários; nada disso superava o sentimento de felicidade e vitória por estar no Curso e na instituição que havia escolhido, além de poder vivenciar o que o Rio de Janeiro tinha a oferecer.

Após um ano, já com os créditos finalizados, era hora de começar a escrever a tese. Como grande parte dos pesquisadores, também vivi momentos de dúvidas e crises com meu tema – além das existenciais, que sempre nos perseguem. Sagazmente, Mauricio Lissovsky tirou uma carta da manga, ou melhor, uma fotografia da cabeça: lembrou-se de um auto-retrato de Monteiro Lobato e disse que dali poderia surgir um

bom tema. Por outro lado, ele não fazia idéia de onde estaria essa fotografia, se existiam outras, onde estavam arquivadas e se era possível ter acesso a elas.



Fotografia 1 – Auto-retrato. Fonte: AZEVEDO, Carmem Lucia, CAMARGOS, Marcia, SACCHETA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 19.

O auto-retrato trouxe um misto de inquietação e sedução, já que várias perguntas foram de imediato colocadas: Monteiro Lobato fotógrafo? O que fotografava? Quando? Onde estão os arquivos? Estão organizados para consulta? Existia outra máquina além da Rolley flex? A fotografia está presente na produção do escritor da mesma maneira que a literatura, assim como a máquina fotográfica e os livros estão tão próximos na imagem?

Em busca dessas respostas o trabalho teve início. Nas pesquisas bibliográficas descobri que as imagens estavam arquivadas no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, vinculado ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (CEDAE/IEL/UNICAMP) em Campinas/SP, e também na Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato em São Paulo/SP e que, somadas, ultrapassavam quinhentas. Esse grande número de fotos, por um lado, era favorável ao desenvolvimento da pesquisa, mas por outro havia a inexistência de bibliografia que discutisse a produção fotográfica de Lobato – suas fotos já publicadas aparecem em geral nas biografias, retratando pessoas e ilustrando fatos e lugares que visitou, além das campanhas que empreendeu em favor do petróleo e do ferro no Brasil.

A escassez de bibliografia, contudo, contribuiu para justificar a escolha do tema sob uma ótica interdisciplinar: como não existem publicações que auxiliem na reflexão sobre as fotos, busca-se nesta tese analisá-las a partir de referências encontradas nas centenas de cartas trocadas por Lobato e amigos, entre eles Godofredo Rangel (que dura mais de 40 anos), Anísio Teixeira e Arthur Neiva, além de sua obra literária, a exemplo de *O presidente negro*, *América*, *O escândalo do petróleo e do ferro* e *O poço do Visconde*, e das características presentes nos contextos históricos vividos por Lobato – os últimos anos da monarquia, o início do período republicano brasileiro, a Primeira Guerra Mundial e o Estado Novo.

O recorte histórico, por seu turno, auxiliou na construção do problema da pesquisa: qual é e como pode ser classificada e analisada a produção fotográfica de Monteiro Lobato?

A hipótese afirma que o olhar de Lobato traduz imagens que mesclam características da fotografia tradicional e também da fotografia moderna, principalmente a partir do período em que o escritor atuou como adido comercial do Brasil nos EUA (1927-1931). O objetivo principal consiste em classificar e analisar a produção fotográfica de Monteiro Lobato, enquanto os específicos preocupam-se em estabelecer uma relação de diálogo entre fotografia, literatura e história; caracterizar a fotografia moderna e relacioná-la à produção lobatiana; descrever os arquivos pesquisados e resgatar a figura de Monteiro Lobato no contexto de seus projetos desenvolvimentistas. Caracterizado com um estudo analítico, a metodologia aplicada

é a análise das fotografias coletadas nas pesquisas dos arquivos aliada à pesquisa bibliográfica em biografias, crítica literária da obra lobatiana, cartas trocadas por Lobato e sua produção literária infanto-juvenil e adulta.

Assim, o trabalho desenvolve-se em três capítulos. O primeiro, *Diálogos possíveis: fotografia, literatura e história*, objetiva evidenciar as múltiplas dimensões nas quais a fotografia de Lobato pode ser interpretada e constrói um quadro teórico em que temas e conceitos, ganham relevo. A relação entre história e literatura inaugura a discussão, seguida pela análise da proximidade entre história e fotografia, também presentes na visão de mundo de Lobato e de seu tempo. Finaliza-se o capítulo com o exame das primeiras fotos produzidas por Lobato e a tensão entre o tradicional e o moderno que caracteriza sua produção fotográfica.

O resgate da vida e da obra de Lobato, seus sonhos e anseios, projetos e ideais inauguram o segundo capítulo, *Auto-retratos*, que conta ainda com o relato da caracterização dos arquivos pesquisados (CEDAE/IEL/UNICAMP e Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato). No capítulo terceiro, *O imaginário fotográfico de Monteiro Lobato*, faz-se a divisão por temas das fotos selecionadas a partir das pesquisas nos arquivos, além de imagens já publicadas. *Família*, *Cenários* e *Campanha do Petróleo*, assim como suas respectivas subdivisões, são conseqüência de diversas outras tentativas de divisões e temas, construídas durante intensa análise das fotos e de estudo da vida e da obra literária de Lobato, além de suas cartas e aquarelas.

Popularmente conhecido como o autor do *Sítio do pica-pau amarelo*, Monteiro Lobato foi romancista, ensaísta, cronista e tradutor do universo infanto-juvenil, de figuras mitológicas e folclóricas do simbólico que caracteriza a cultura brasileira. Movido por sonhos e utopias, empenhou-se em campanhas para colocar o Brasil no que acreditava ser o caminho da modernidade – como as do ferro e do petróleo – além de promover uma revolução editorial: “um país se faz com homens e livros”, costumava repetir. Foi ainda fazendeiro e adido comercial.

Também conhecido como o criador do Jeca Tatu e do Saci Pererê, pouco se conhece, contudo, e pouco se tem falado e escrito sobre Monteiro Lobato fotógrafo.

E um fotógrafo particularmente interessante: a análise de seu acervo fotográfico (com fotos datadas entre 1912 e 1946), de sua obra literária e também de suas aquarelas permite a percepção do inteligente polígrafo (visual) que foi. Lobato fotografava, colecionava fotografias e perpetuou, ao favorecer o devir dos instantes, seu traço do e no tempo. Certamente tinha clareza que tanto a experiência fotográfica quanto a literária constroem e recriam, funcionando como pequenos *souvenirs* da memória humana.

Escrever sobre Lobato é refletir sobre um homem multifacetado, uma personalidade atuante durante a primeira metade do século XX no Brasil e fora dele. Autor de cerca de 40 títulos, de literatura geral e literatura infantil, escritas em sua grande parte entre 1914 e 1943, Lobato foi um polêmico, contraditório e apaixonado crítico da sociedade brasileira, em especial da Primeira República e da Era Vargas. Grande parte das questões que mobilizaram o país entre as décadas de 1910 a 1940 encontraram nele um observador participante, atento e, muitas vezes, indignado.

Sobre Lobato fotógrafo é uma tarefa ainda mais desafiadora, seja pela lacuna bibliográfica que permeia o tema, seja pela riqueza de observações traduzidas em sua produção. Analisar a fotografia lobatiana 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.

Mas que fotógrafo seria Lobato? Amador, turista, profissional? E o que Lobato fotografava? As imagens abaixo são de sua autoria e foram feitas em 1928, em Nova York, durante o período em que o escritor atuou como adido comercial do Brasil nos Estados Unidos, em companhia de sua família (a esposa Purezinha e os filhos Guilherme, Martha, Ruth e Edgard):



Fotografia 2 – Filhos de Monteiro Lobato em Jackson Heights. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 3 – Família Monteiro Lobato em um posto de gasolina durante passeio de automóvel. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A opção das fotos acima para inaugurarem o trabalho não seguiu uma ordem cronológica, já que as primeiras imagens atribuídas a Lobato datam, conforme registros do arquivo do CEDAE/IEL/UNICAMP, de 1912. A escolha se deu por serem imagens do cotidiano da família, tema recorrente na fotografia lobatiana, e por evidenciarem que Lobato não foi um *fotógrafo turista*. Nas fotos produzidas durante o período em que permaneceu nos Estados Unidos (1927-1931), não há registros de imagens familiares em pontos de visitação pública, como a Estátua da Liberdade ou o Central Park, por exemplo. Essa característica estará também presente nas imagens que registram outras viagens realizadas por ele, dentro e fora do Brasil, e que serão apresentadas ao longo do trabalho.

As fotografias escolhidas evidenciam ainda outra característica das imagens: a presença de elementos modernos que, conjugados aos tradicionais, darão forma ao imaginário lobatiano, marcado notadamente por essa constante tensão. Durante o período em que permaneceu nos EUA, elementos modernos foram agregados ao olhar de Lobato e evidenciados em suas fotografias, como o enquadramento e a presença do automóvel na Fotografia 3. Esse elemento moderno recém inaugurado em sua fotografia aparecerá também na literatura, como no romance futurista *O choque das raças*. A tensão entre o tradicional e o moderno estará ainda presente na sua literatura infanto-juvenil, em especial no *Sítio do Pica-pau amarelo*, onde o cenário não se resume ao ambiente rural e o sítio é só um ponto de partida: os personagens vão para o espaço sideral, para Saturno, para a Lua visitar São Jorge, para a Grécia Antiga – sua obra possui cenários rurais e também cenários contemporâneos.

Par e passo à sua produção literária e imagética, a trajetória de Lobato vai sendo marcada por um crescente envolvimento com questões de natureza econômica, não apenas as ligadas diretamente à sua sobrevivência, mas também as que remetiam ao universo mais amplo do desenvolvimento do Brasil. Seu interesse cada vez maior por esse domínio foi certamente o grande responsável pela descoberta dos Estados Unidos, pela crença de que a adoção da mística do progresso material e da eficiência trazida pela máquina, embutida nos valores do *american way of life*, seria fundamental para a superação do atraso brasileiro.

No final da segunda década do século XX, os Estados Unidos não eram apenas vistos como o país do mercantilismo, do interesse, do egoísmo brutal. Com o término da Primeira Guerra Mundial, a realidade era outra. Grande vencedor do conflito, os norte-americanos, abarrotados de divisas e esbanjando prosperidade, rapidamente expandiam sua influência por todo o planeta. E ao Brasil, essa influência chegava não apenas sob a forma de capital, que o governo brasileiro tomava emprestado dos Estados Unidos, mas também como modelo ideal de civilização (LAMARÃO, 2002, 56).

Mergulhado no mundo dos negócios, já que tinha interesse em inaugurar uma editora naquele país, a Tupy Publishing Company, Lobato interessava-se cada vez mais pelos modernos métodos de gestão adotados nos Estados Unidos. Segundo André Vieira de Campos, "seus textos da segunda metade dos anos 20 estão permeados por concepções fordistas", as quais consistem não apenas num "conjunto de técnicas de produção", mas também "de uma visão de mundo cujo objetivo é construir a hegemonia burguesa a partir da ótica do capital industrial, ou seja, da fábrica" (CAMPOS, 1986, 79-86).

"Sinto-me encantado com a América. O país com que sonhava. Eficiência! Galope! Futuro! Ninguém andando de costas!". Após dois meses residindo em terras americanas, Lobato estabelece contatos com o industrial William H. Smith, criador do ferro esponja, e conclui "que o Brasil deve investir rapidamente no aço e no petróleo se quiser ter uma economia industrial" (LOBATO, 1959, 302).

Para Lobato, um país onde um sujeito para ir de um ponto a cem milhas de distância, "salvo honrosíssimas exceções, montar num nosso irmão cavalo e gastar 150 horas de sua vida é positivamente um país paralítico. O americano faz 100 milhas com o dispêndio de 2 horas de vida". Traçando um paralelo entre as nações européias e a América, afirma: "Aqui vejo todos os problemas resolvidos e uma média de felicidade individual que nunca nenhum sociólogo julgou possível. É positivamente o primeiro país que acertou a mão na ciência do viver coletivo", afirma, na carta enviada a Artur Neiva em 9 de setembro de 1927.

Em seu segundo ano na América, Lobato ainda permanece estupefado com as conquistas tecnológicas. "Quanta novidade! É a terra das invenções esta. Não há dia em que os jornais não anunciem uma nova. Agora, por exemplo, estão eles cheios de televisão – uma coisa que previ no *Choque* para o ano dois mil e tantos" (NUNES, 1983, 13-14).

Já que os EUA tornaram-se país de referência para Lobato e seus projetos desenvolvimentistas, os hábitos e práticas americanos tornaram-se também presentes em suas fotografias: na primeira imagem notam-se os penteados e as roupas, em especial os meiões, usados por seus filhos, bem ao estilo americano da época. O automóvel da segunda imagem que usam para o passeio em família é o elemento principal da foto: em primeiro plano, o carro é enquadrado numa clara perspectiva moderna e a bomba de gasolina traduz não apenas a passagem de combustível, mas também o caminho necessário para que o Brasil, no ideário lobatiano, se modernizasse: o petróleo.

Ao retornar ao Brasil em 1931, traz na bagagem os originais de *América*, publicado no ano seguinte. No livro, retrato dos Estados Unidos em 1929, pinta em cores vivas sua confiança no progresso e seu deslumbramento com a civilização urbano-industrial, ao lado das reiteradas alusões à necessidade do Brasil explorar o ferro e o petróleo, base da sociedade industrial que colocaria o país na trilha do desenvolvimento econômico e da superação do malfadado atraso.

Além da viagem aos EUA, outra viagem internacional marcou a trajetória lobatiana: o período em que permaneceu na Argentina e que também mereceu registros, mesmo que em número de imagens mais reduzido. Na foto abaixo, datada de 1946 em Buenos Aires, são retratadas suas filhas Ruth e Martha em uma praça. Apesar de ser uma foto classificada pelo arquivo CEDAE/IEL/UNICAMP como autor não identificado, assume-se aqui a autoria de Lobato, pois não há nenhum registro que aponte para a presença de um segundo fotógrafo, aliado ao foto do próprio Lobato não aparecer na imagem. Além disso, seu gosto pela fotografia é confirmado por sua neta Joyce Campos Kornblin, herdeira dos álbuns de fotos da família e presença constante nas imagens feitas pelo avô:

(...) Ele ficava observando, reparando ao redor. Algumas fotos eram ensaiadas; outras, eram flagrantes cheios de imaginação que ele conseguia captar andando para cima e para baixo com a câmera pendurada no pescoço. Se aparecesse uma pose bonita, lá estava ele clicando. Pôr-do-sol e mulher bonita, ele vivia retratando, (...). Chegou também a fotografar uma camponesa vestida como se estivesse pronta para o próprio enterro, porque ela queria ver como ficaria depois de morta, imaginem só! Coisas daqueles tempos passados... (CAMARGOS, 2007, 56).



Fotografia 4 – Ruth Monteiro Lobato e Martha Campos em uma praça. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Dois anos. Esse é o tempo que separa a foto acima da morte de Lobato em decorrência de um derrame. Na viagem à Argentina pressentiu, devido às constantes crises respiratórias, a proximidade do que chamava a *grande viagem*: “O

que eu tive foi uma demonstração convincente de que estou próximo do fim – foi um aviso – um prepara-te” (DANTAS, 1982, 220).

No retorno ao Brasil em 1947, sem ter onde morar, aceita o oferecimento de Caio Prado Júnior e passa a residir no 13º andar do prédio da Livraria Brasiliense. Marcados pelo desânimo e cansaço, seus últimos dias refletem um Lobato muito próximo à imagem da árvore que retratou poucos meses antes: um homem capaz de grandes atos, que promoveu uma revolução editorial em seu país, apostou na leitura, no petróleo e no ferro como bases do projeto desenvolvimentista que tornariam o Brasil independente e mais justo e que, por fim, na companhia de suas filhas, precisava de alguma maneira ser amparado. Depois de *plantar* tantos sonhos e idéias, o escritor-fotógrafo Lobato refletia uma tristeza inconformada aliada a uma rebeldia quixotesca. Recusando a acomodação, seguiu produzindo, acorrentado aos *Doze Trabalhos de Hércules*, sua última manifestação no campo da literatura infantil:

Nesse final da vida, meu avô já não ia bem de saúde. Teve um espasmo cerebral e esqueceu como se andava e escrevia. Lembro dele reaprendendo tudo. Era impressionante quando ele comentava: “Veja, eu estou olhando aquela porta e quero ir lá, mas não vou, observem como é curioso”, e entrava de cara na parede. Os amigos e conhecidos ficaram horrorizados quando souberam que ele não sabia mais distinguir as letras do alfabeto. Mas reaprendeu na marra. A coragem dele foi extraordinária. Uns especialistas vinham fazer fisioterapia, mas ele se recuperou praticamente sozinho, com uma força de vontade incrível. Passava o dia inteiro se exercitando, dando com a cara na parede e não admitia ajuda de ninguém. Foram alguns meses até sarar, ficou bom e ainda escreveu. Só que todo aquele esforço o deixou abatido. Ele decaiu devagar até o derrame final (CAMARGOS, 2007, 108).

2. DIÁLOGOS POSSÍVEIS: FOTOGRAFIA, LITERATURA E HISTÓRIA

Aquilo que se escreve sobre uma pessoa ou acontecimento é mera interpretação, do mesmo modo que o são os depoimentos visuais criados por artistas, como pinturas e desenhos. A fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir.

Susan Sontag, *Sobre fotografia*

2.1. No itinerário da ficção, a construção inventiva da história

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 fotografias 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 a história e a literatura.

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*...

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 história 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).

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, nº30, 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.

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

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:

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

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 história e literatura, e em especial os estudos do imaginário, merecem 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.

Revisando os momentos em que os estudos literários abordam sistematicamente a relação entre os textos de ficção e os textos científicos, como os textos históricos, por exemplo, são notáveis os períodos que compreendem os estudos poéticos da Antigüidade, as pesquisas estéticas do Romantismo – século XIX – e as novas propostas teóricas gestadas ao longo do século XX.

Como se vê, a história da discussão sobre a aproximação ou separação entre literatura e história remonta ao início da teorização da arte ocidental, o que torna necessário retroceder brevemente às idéias de Aristóteles a fim de compreender a construção desses paradigmas antitéticos e suas configurações.

O filósofo estabeleceu uma antítese entre história e poesia em sua obra *Poética*, criando assim obstáculos quase intransponíveis entre as duas (MENDONÇA, 1995, 123-148). Para ele, a poesia encerra mais filosofia, elevação e universalidade, por falar de verdades possíveis ou desejáveis. Por seu turno, a história trataria de verdades particulares, acontecidas, não universais:

(...) não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa (...), diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1973, 443-471).

Assim concebidas, ficção e verdade constituíram manifestações opostas da inteligência. Com o avanço do racionalismo nos tempos modernos, tal contraposição seria acentuada, resultando na inversão dos termos apresentados por Aristóteles. Poesia, arte e ficção seriam progressivamente desqualificadas como modos do conhecimento da realidade, passando a habitar um terreno quase etéreo: lugar de fantasia para o artista ou de metafísica para o intelectual (FERREIRA, 2000, 133-140.)

Do outro lado habitariam as ciências dos homens sensatos e progressistas, com suas leis e seus postulados de objetividade, racionalidade ou referencialidade cumprindo funções utilitárias. Assim, solidificou-se a separação entre ficção e verdade, base do divórcio entre arte e ciência. As noções de história desde o século XIX, que objetivaram a cientificidade da disciplina, ou as manifestações do realismo e do naturalismo na literatura do mesmo período, tiveram como fundamento essa distinção. Segundo Luiz Costa Lima,

um verdadeiro veto ao ficcional, um controle do imaginário, decorrente do racionalismo, pôde ser assistido desde meados do século XVIII, atravessando os mais variados discursos, até mesmo os artísticos (COSTA LIMA, 1984, 31).

No entanto, essa mesma separação daria suporte às correntes que, a partir do romantismo, procuraram reafirmar o valor intrínseco e superior da poesia e da literatura ficcional, manifestando uma repulsa à ciência. A teoria literária, que se constituiu institucionalmente no século XX, ainda que tenha abandonado os ideais românticos ao assumir o pendor científico, também buscava assegurar a singularidade do literário e do estético, diante das ciências e das outras linguagens e discursos, como a história.

Desse modo, a concepção aristotélica seria, mais uma vez, retomada para demarcar posições. A literatura, nessa perspectiva, exprimiria o verossímil (a impressão de verdade, não necessariamente falsa, que se inclui no espaço ficcional), enquanto a história pretenderia o verdadeiro (no sentido da representação do acontecimento particular) (AQUINO, 1999, 16).

Assim, a teoria instituída no século XIX conseguiu assegurar até várias décadas do século XX a noção de que literatura e história são campos distintos, indicando que, enquanto um ficcionaliza o real, o outro o estabelece. Baseada nessa visão, a história autodenominou-se a única possibilidade de registro da realidade do passado, não reconhecendo essa capacidade nas artes, seja na literatura, seja na fotografia – incorporada apenas como metodologia adicional no elenco de técnicas de investigação, à qual recorrem para ampliar as evidências documentais da realidade social do passado que constituem a matéria-prima de suas análises.

Essa teorização, contudo, ao propor a separação dessas formas de conhecimento, ignorou as produções ficcionais e históricas de sua época, o que fortificou a contestação a essa conceituação por parte da teoria e da arte pós-moderna.

Nesse processo, foram fundamentais os questionamentos a respeito do próprio estatuto da história e as tentativas de compreender o papel social do historiador. O processo de produção do texto histórico também passou a ser interpretado à luz da

experiência artística, a exemplo da literária. Pedro Brum Santos comenta a atitude de muitos estudiosos da escrita histórica, dizendo que eles têm

(...) sugerido que a historiografia deve utilizar-se das variações e criatividades que podem ser constatadas nos diversos níveis da narrativa literária. Desse modo, incorporaria no próprio discurso o caráter inerente relativo a todo conhecimento sobre o passado (SANTOS, 1996, 19).

Dessa reflexão, resultou a ponderação de cientificidade da narrativa histórica e a instauração da idéia de relatividade do conhecimento nela revelado. Essas leituras basearam-se na fragilidade da realidade histórica enquanto produto da subjetividade, a qual é ilimitada e passível de erros. Há, ainda, a interpretação dos fatos dada pelo sujeito historiador, a partir da seleção e organização da realidade que ocorrem numa narrativa histórica.

Desse modo, embora a descrença no discurso científico unitário sobre o homem e a sociedade tenha se agudizado no interior desse quadro da crise dos paradigmas de interpretação do real na transição do século XX para o XXI, o debate sobre a história e suas conexões com os gêneros artísticos já estava colocado desde a década de setenta do século passado.⁴

Pautada por uma ótica interdisciplinar, esta linha de reflexão vem acompanhando a propensão de se interrogar as fronteiras do conhecimento que a tradição institucional construiu. Nesse sentido, as proposições de Lawrence Stone, no artigo *O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história*, de 1979, podem ser consideradas como um marco da polêmica. Stone anunciava um ressurgimento da narrativa na historiografia recente, em consequência do declínio da história científica generalizante.

⁴ No plano das condições concretas da existência, a falência dos regimes socialistas, por um lado, abalou a convicção de que era possível a reconstrução de uma sociedade alternativa ao capitalismo, dada a forma histórica de realização totalitária em que tais regimes haviam descambado. Por outro lado, as próprias economias do Primeiro Mundo não conseguiram resolver as questões sociais internas, aumentando o número de desempregados e sem lar, ao passo que a vigência da liberal democracia não impediu a ascensão da direita no Velho Mundo, com posições que podem ser associadas ao fascismo. E mais, a própria concepção dos Annales de uma "história global" esfacelou-se nessa encruzilhada de incertezas de final de século. Para uma reflexão mais aprofundada desse processo ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário." In: *Revista Brasileira de História: Representações*. São Paulo: ANPUH/CONTEXTO, vol. 15, nº 29, 1995, pp. 9-27.

Associando a história narrativa aos trabalhos dos novos historiadores, o autor enfatizou que tal tendência significaria a atualização de uma tradição que “durante dois séculos encarou a narrativa como modalidade ideal, pois os historiadores sempre contaram histórias” (STONE, 1991, 12-27).

Esse caminho aberto por Stone, o da inclinação hegemônica às ciências sociais para o campo dos estudos literários, exige referências a outros estudos da época que também tentaram demonstrar, cada qual à sua maneira, a filiação da história à literatura.

Uma das contribuições foi dada por Peter Gay em *O estilo da história* que, realizando um estudo dos estilos de quatro historiadores clássicos – Gibbon, Macaulay, Ranke e Burckhardt – indagou sobre a natureza do próprio conhecimento histórico: ciência ou arte, verdade ou ficção? Conclui, sobre a natureza dual da história: ciência e arte simultaneamente (GAY, 1990, 21-29).

Num ensaio precursor da epistemologia da história, Paul Veyne em *Como se escreve a História*, reafirmou a propensão da história à narrativa e à literatura, sugerindo que o historiador, no seu ofício, agiria como o literato, tomado pela trama e pelo enredo urdido subjetivamente (VEYNE, 1982, 37-45).

Ainda conforme a exposição de Veyne, o historiador deve se apropriar da noção de intriga, elaborada pela ficção, recurso que possibilitará uma compreensão aberta do real. É o narrador, através de sua intriga, que faz emergir do esquecimento a matéria desordenada de acontecimentos do real, pois atribui sentido aos fatos.

Assim, ao escolher os fatos que merecerão destaque na construção de suas tramas, o historiador não deixa de inventar, à sua maneira. Se tal visão literária da narrativa histórica pode ser interpretada como uma veleidade do historiador, não custa recorrer à autoridade de um consagrado escritor de romances, José Saramago, para quem

(...) parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que

incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação (SARAMAGO, 1990, 7-19).

Retomando a discussão a partir do significado da narrativa e assumindo que um mundo exibido por uma obra ficcional é sempre um mundo temporal, Paul Ricoeur afirma que o "tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (RICOEUR, 1994, 15).

Dessa maneira concebidas, historiografia e narrativa de ficção são formas de conhecimento do mundo, em sua temporalidade, o que levaria a contestar tanto as noções puramente estéticas da literatura quanto a idéia da escrita da história como discurso científico de natureza oposta à narrativa. Ainda levando em consideração a categoria tempo, tanto para o acontecimento quanto como para seu relato, Benedito Nunes, rastreando o pensamento de Ricoeur, argumenta que

(...) narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo. A narrativa ficcional pode fazê-lo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura auto-reflexiva de seu discurso lhe possibilita, dada a diferença entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. A narrativa histórica desenrola-o por força da mimeses, em que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico (NUNES, 1988, 9-35).

Com a proposta de refletir sobre literatura na perspectiva da história social, Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira assumem a proposta de historicizar a obra literária – seja ela romance, conto, poesia ou crônica –, inserindo-a no movimento da sociedade, investigando suas redes de interlocução social, destrinchando não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social (CHALHOUB, PEREIRA, 1998, 7-32).

A partir da análise de obras de Machado de Assis, José de Alencar, Mário de Andrade e Jorge Amado, entre outros, os autores argumentam que a obra literária é uma evidência histórica objetivamente determinada, ou seja, situada no processo histórico; necessita, portanto, ser adequadamente interrogada a partir de suas propriedades específicas:

Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico (CHALHOUB, PEREIRA, 1998, p. 7).

Indagando a historiografia do ângulo da lingüística, Roland Barthes em *O rumor da língua*, interrogou sobre o real dos fatos no discurso histórico, considerando que ele próprio possuiu uma existência lingüística: é signo e discurso. Para o autor, diferentemente da literatura ficcional, a história fingiu ignorar o imaginário e a ideologia do eu narrador na reconstrução da interpretação dos fatos históricos (BARTHES, 1988, 10-27).

Ainda segundo Barthes, a história deve ser vista, se não como ficção, pelo menos como discurso e indaga se ela difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance e no drama. Seu estudo das características fundadoras do discurso histórico responde que, do ponto de vista da estrutura, ambas as narrativas compartilham de diversas características comuns.

Para Roberto Corrêa dos Santos, a distinção entre história e literatura já não mais se pode dar em função do valor e do privilégio da primeira estar com a verdade, pois esta, como já ensinava Foucault, não está localizada em um ponto tal que se possa segurá-la, ela jamais é fixa. Santos ainda afirma que

(...) nessa perspectiva, há a desconfiança sobre a história enquanto campo de uma organização factual, de totalidade empírica, na qual se localizaria a verdade tal qual se acreditou existir, una e reconhecível, apesar de suas encenações várias. O pensar história como literatura situa-se no projeto, também histórico, de se desconstruir as garantias e as certezas dos métodos e análise dirigidos pela força da tradição, pela busca da origem, pela

concepção de legado, pela credibilidade na influência e na autoria (SANTOS, 1999, 29-135).

Nesse sentido, estas questões seriam enfrentadas, como em nenhuma outra obra, por Hayden White – *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, na qual se concentrou na análise formalista dos historiadores oitocentistas Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, bem como dos filósofos da história Marx, Nietzsche e Croce, para elaborar sua tese fundamental: a atividade do historiador seria ao mesmo tempo poética, científica e filosófica, incorporando em sua narrativa argumentativa modelos de análises literários, como ele próprio fez com as obras daqueles pensadores citados, destacando seus enredos (romance, comédia, tragédia e sátira), seus tropos retóricos (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) e relacionando-os a modos de explicação e atitudes políticas (WHITE, 1992, 20-31).

No artigo intitulado *O texto histórico como artefato literário*, White resume bem suas posições, afirmando que

(...) tem havido uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são: ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados como descobertos, e cujas formas têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura que na ciência (WHITE, 2001, 97-116).

Mas isto não equivale para ele a tomar a ficção verbal da história como discurso destituído de valor; ao contrário, significa admitir que toda forma de conhecimento contém elementos de imaginação e ficção, que a poesia não é seu elemento oposto. Também presente em *Trópicos do Discurso*, talvez o ensaio mais desafiador de White, *O fardo da história* questiona a concepção científica da história seguindo um *insight* nietzschiano. De acordo com ele, a dessemelhança radical entre arte e ciência resultou de um mal-entendido promovido pelo medo que o artista romântico tinha da ciência e de um desdém que o cientista positivista votava à arte desse período (WHITE, 2001, 39-64).

Argumenta ainda que, por oposição à cultura historicizada ocidental e burguesa, ao pesadelo e ao fardo da consciência histórica na modernidade, as artes atuaram como uma força libertadora ao afirmarem a contemporaneidade de toda experiência humana significativa (a exemplo de Kafka, Proust ou Virginia Woolf). Conclamando

os historiadores a experimentarem destemidamente a visão artística, ainda que isso signifique um mergulho no imprevisível, White conclui:

(...) somente libertando a inteligência humana do senso histórico é que os homens estarão aptos a enfrentar os problemas do presente. As implicações de tudo isso para qualquer historiador que valoriza a visão artística como algo mais que mero divertimento são óbvias: ele tem de perguntar a si próprio de que modo pode participar dessa atividade libertadora, e se a sua participação acarreta forçosamente a destruição da própria história (WHITE, 2001, 52).

Em seus últimos escritos publicados, White tem assumido um tom menos provocativo, sem contudo abandonar a marca da radicalidade comum em suas teses fundamentais. Um bom exemplo disso é *Teoria literária e escrita da história*, onde o autor procura sistematizar as principais objeções levantadas pelos críticos à sua obra, tentando responder detidamente a cada uma. Contra a acusação de destruir a diferença entre fato e ficção, e de assim abrir espaço para toda aventura historiográfica, esclarece que sua teoria apenas redefine as relações entre os dois dentro dos discursos:

(...) se não existem fatos brutos, mas eventos sob diferentes descrições, a factualidade torna-se questão dos protocolos descritivos para transformar eventos em fatos (...). Os eventos acontecem, os fatos são constituídos pela descrição lingüística. O modo da linguagem usado para constituir os fatos pode ser formalizado e governado por regras, como nos discursos científicos e tradicionais; pode ser relativamente livre, como em todo discurso literário modernista ou pode ser uma combinação de práticas discursivas formalizadas e livres (WHITE, 1994, 21-48).

Vale ressaltar que grande parte dos autores citados nessa exposição pertence a uma vertente historiográfica em crescimento nas últimas décadas, a denominada *nova história cultural*, que, por sua vez, tem identificado a representação como um dos problemas centrais da disciplina, procurando respostas a uma pergunta crucial: como a narrativa histórica representa a realidade? (HUNT, 1992, 39).

Nessa direção, a própria noção de documento, que sustentava a narrativa convencional, foi alvo de inúmeras interrogações, bem como foi realçado o papel

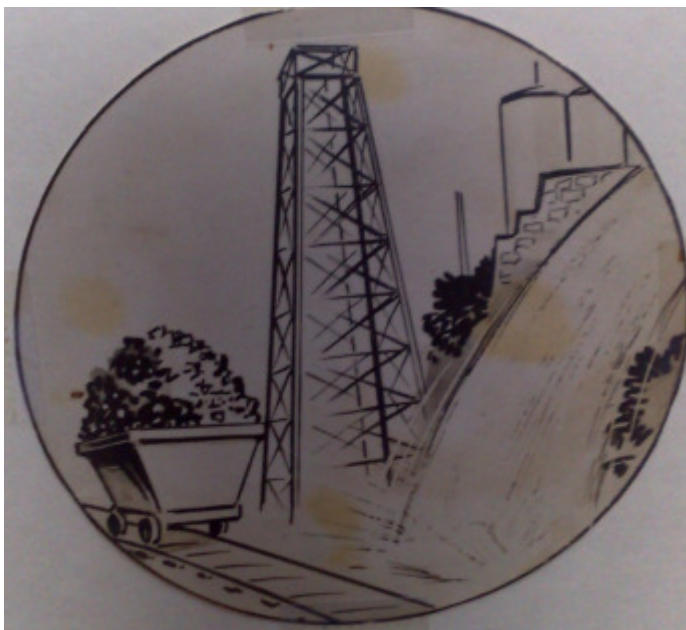
ativo do historiador em sua recolha e interpretação, rompendo-se assim a idéia de que cabe a ele o simples registro dos testemunhos.⁵

Com efeito, essa discussão teve o sentido de legitimar meu entendimento do diálogo entre possível entre história e literatura. Acredito que seja possível chegar à verdade histórica através da ficção, até porque a história não é o que sucedeu, mas, muito mais o que julgamos que sucedeu.

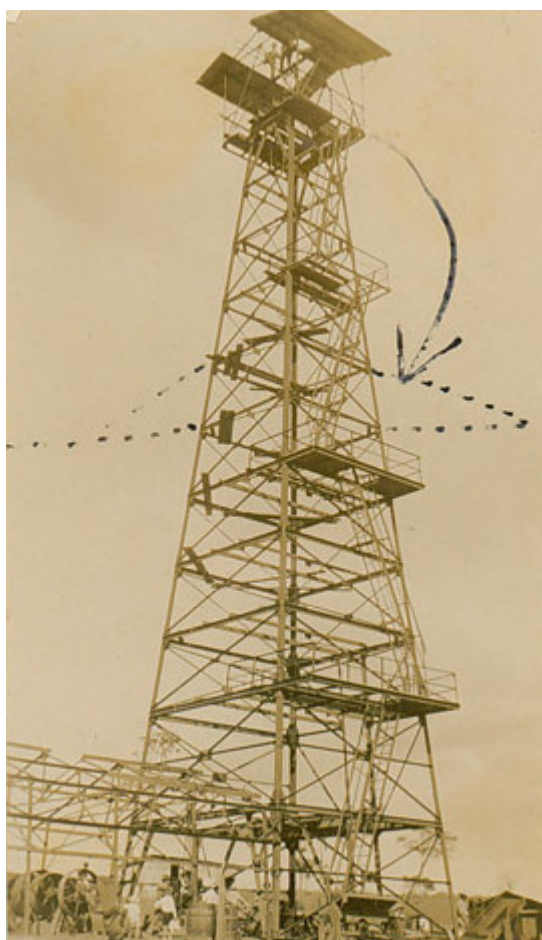
Nesse caso, não se trata de substituir a ficção pela história, mas de possibilitar uma aproximação poética em que todos os pontos de vista, contraditórios, mas convergentes, estejam presentes, formando o que Steenmeijer denominou de representação totalizadora. Assim, a literatura pode ser considerada como uma leitora privilegiada dos acontecimentos históricos. Nesse sentido, após um século de auto-afirmação científica segundo modelos das ciências naturais e, posteriormente das sociais, a historiografia parece deslocar-se progressivamente para o campo literário, embora não sem ressentimentos em suas bases.

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:

⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 12. Historiadores estrangeiros renomados têm experimentado práticas narrativas novas, enfatizando a natureza sempre parcial não só dos testemunhos utilizados como também do próprio ato discursivo. Livros como o de Le Roy Ladurie, *Carnival in romans*; Georges Duby, *The legend of Bouvines*; Natalie Davies, *The return of Martin Guerre*; Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes*; Simon Schama, *Citizens*; no exterior, ou brasileiros como Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole* e Emília Viotti da Costa, *Coroas de glória, lágrimas de sangue*, são exemplos de escritos históricos capazes de problematizar o passado sem submetê-lo às verdades incontestáveis dos escritos unitários.



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



Fotografia 5 – 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, 1937, 02).

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, 1937, 217).

2.2. Vestígios do real: fotografia e história

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 consequência, 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).

Esse desvelamento do mundo desempenhado pela fotografia ao longo do século XIX é parte de um movimento maior caracterizado pelo papel que cumprem os meios de comunicação nas sociedades atuais, espécie de novas arenas públicas para multidões de espectadores-cidadãos. Se, conforme Benedict Anderson, os sentimentos de nacionalidade no século XIX prosperaram graças à difusão da imprensa, ao longo do século XX, a cultura da imagem, notadamente a televisão, vai ter um papel decisivo na determinação da época e do lugar dos nossos pertencimentos coletivos (ANDERSON, 1991).

Convém, portanto, estabelecer uma reflexão sobre o potencial cognitivo da imagem, a fim de compreender como ela tem sido explorada pelas ciências humanas. De início nota-se que mais pesquisas são necessárias, apesar de existirem alguns estudos de referência, como os de Freedberg (1989) ou Debray (1994). Embora nas mesmas condições, o século XIX tem recebido maior atenção e um interesse em cobrir não só o maior número possível de usos e funções, mas também contextos

mais complexos, a exemplo de Jonathan Crary em *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* (1992).

É assim que na Antigüidade e na Idade Média não há traços evidentes de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas e edificantes. Daí também a importância dos múltiplos episódios de iconoclasmo (desde a destruição de ídolos até a proibição de reproduzir figuras — em particular antropomórficas) ou dos usos ideológicos, propagandísticos e identitários da imagem, seja no Egito, Mesopotâmia ou Roma, seja na Cristandade (GOMBRICH, 1999).

Já o Renascimento, por sua vez, deixa-se inundar de imagens contemporâneas, assim como antigas, criando um lastro em que a Revolução Científica logo mais vai assentar as bases da hipervisibilidade do mundo moderno, particularmente no que diz respeito à representação do espaço e às teorias ópticas — que não negam seus débitos para com a Antigüidade Clássica. Certamente imagens cartográficas ou de anatomia, entre outras, apontam para novos usos, embora, como padrão social, a função cognitiva seja tênue.

As guerras de imagens, na Reforma ou na colonização européia do Novo Mundo, demonstram a permanência do caráter predominantemente afetivo e ideológico, mesmo na abundante iconografia que vai ilustrar os relatos de viagens a regiões exóticas (GRUZINSKI, 1994). O primeiro campo do conhecimento em que se terá um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual é a História da Arte, que se consolida no século XVIII — e não por acaso, já que se trata de seu objeto referencial específico.

No Renascimento já houvera um esforço sistemático de coletar e organizar imagens artísticas e decodificar simbolicamente seus significados, esforço que vai desembocar mais de três séculos depois na iconografia como prática científica.

Francis Haskell (1993) assinalou a importância dos antiquários dos séculos XVI e XVII, que também alimentaram o uso empírico imediato de informações extraídas de moedas, esculturas, pinturas das catacumbas romanas e outros artefatos.

Já no denominado século das luzes, a função predominante continua a de tornar sensível, pela forma, idéias e valores. A Revolução Francesa, por exemplo, vai incentivar a abundante produção de imagens que funcionam como instrumento de luta política, revolucionária e contra-revolucionária. Mas nisso se abrem pistas que despertarão a atenção de historiadores da arte. Em paralelo, começa a tomar forma a idéia de “monumento histórico” que

(...) permite estabelecer (ainda de modo marcadamente afetivo e ideológico) uma relação visual com o passado. É somente no séc. XIX, entretanto, e começos do XX, que a História da Arte, em várias frentes, começa a encaminhar-se para a aceitação dos direitos de cidadania da *fonte iconográfica*, sobretudo mais tarde, nos domínios da História Cultural (MENEZES, 2003, p. 11-36).

Na segunda metade do século XIX, conforme Menezes (2003), configuram-se duas importantes linhas de sistematização da iconografia. A primeira procura ultrapassar tanto o horizonte da pura visualidade quanto as implicações da singularidade na criação artística, buscando significações antropológicas, geográficas e históricas para padrões de imagem (abstrata/orgânica, clássica/romântica, etc.). A segunda tem marca documental e classificatória. Partindo da imagem medieval, depois concentrando-se na renascentista, esforça-se por estabelecer parâmetros e métodos para decodificar os sentidos originais da imagem, culminando com sua inserção numa visão de mundo de que ela seria sintoma.

É importante destacar, ainda, que a aceitação da imagem como fonte da natureza social do fenômeno artístico ainda não eliminou, mesmo nos dias de hoje, a busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) — o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico.

Significativos são os estudos que, trabalhando no campo artístico, produziram conhecimento histórico da melhor qualidade e, de fato, historicizaram suas imagens.

Faz-se necessário, nessa linha, introduzir a discussão do tema a questão da materialidade das representações visuais, compreendendo as imagens como participantes das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais. Um bom exemplo dessa prática é o estudo de Ivan Gaskell, assim descrito por Menezes:

Centrado numa tela de Vermeer (“Mulher de pé, ao lado de um cravo”, de 1672), o autor começa por tratá-la do modo mais ortodoxamente iconográfico. No entanto, aproveitando-se do caráter metalingüístico da obra (que, em última instância, tem por tema a arte da pintura), orienta o passo seguinte conforme a premissa de que “nenhuma interpretação que falhe na consideração das qualidades únicas da pintura *como um objeto* [itálico no original] pode satisfazer integralmente o escrutínio crítico”. Por isso, explora implicações da pintura como um artefato tridimensional. Não contente com caracterizar o que ela deve ter representado para a visão original de uma peça única, examina as conseqüências de sua entrada na “iconosfera” (o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível), principalmente por via da reprodução fotográfica (a fotografia, segundo Gaskell, teve importância central na emergência da história da arte empírica) (MENEZES, 2003, 15).

A utilização das imagens, nessa linha, completaria o circuito da produção, circulação (temática, aliás, que os historiadores sempre estiveram aptos a investigar) e da apropriação. Hoje, o uso documental da imagem artística, como vetor para não só produzir história, mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade, é fato corrente, embora não dominante.

A história, todavia, como disciplina, continua muitas vezes à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade: o objetivo prioritário que os autores propõem é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais, ou seja, o uso da imagem como ilustração. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais.

Há exceções, entretanto, que merecem atenção. As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, tornando-se um dos campos que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social

e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano e marginalização social (KOSSOY, 2001).

É também a fotografia quem provocou o maior investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, em sua maioria já informatizados — grandes coleções institucionais de iconografia urbana, álbuns de família, documentação de categorias sociais, eventos ou situações, como guerras, conflitos, migrações, fome, pobreza, etc., a exemplo dos arquivos de fotos de Monteiro Lobato, localizados na Biblioteca Estadual Monteiro Lobato, em São Paulo/SP e no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), na cidade de Campinas/SP.

Em decorrência desse investimento em documentação, as consultas a esses bancos de dados têm sido cada vez mais facilitadas, proporcionando ao pesquisador que elege a fotografia como objeto de pesquisa acesso a um rico e numeroso material, que por sua vez comporta diferentes e simultâneas realidades. Com suas múltiplas faces, a imagem fotográfica é aqui analisada pela sua aparência evidente e também por aquilo que permanece oculto, invisível ao primeiro olhar.

Essas imagens são 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).

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 eloquência 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 (LISSOVSKY, 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 reconstituição 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).

Como Lobato refaz as narrativas clássicas? Alterando o enredo, permitindo opinião, comentário dos ouvintes, superando conflitos. Foi assim com La Fontaine e a história do carneiro e do lobo. Na nova versão, o carneiro é irônico, o lobo é curto de inteligência e La Fontaine e as crianças assistem à cena do encontro entre eles:

O lobo chegou-se para junto do carneirinho e disse com a insolência própria dos lobos:

– “Que desaforo é esse, seu lanzudo, de estar a sujar a água que vou beber? Não vê que não posso servir-me dos restos dum miserável carneiro?”

O pobrezinho pôs-se a tremer. Conhecia de fama o lobo, de cujas garras nenhum carneiro escapava.

E com a voz atrapalhada pelo medo respondeu:

– “Desculpe-me, senhor lobo, mas Vossa Lobência está do lado de cima do rio e eu estou do lado de baixo. Assim, com perdão da Vossa Lobência creio que não posso turvar a água que Vossa Lobência vai beber.”

– “E falam mesmo!” – exclamou Emília. Falam tal qual uma gente...

O lobo parece que não esperava aquela resposta, porque engasgou e tossiu três vezes. Depois disse:

– “E não é só isso. Temos contas velhas a ajustar. O ano passado o senhor andou dizendo por aí que eu tinha cara de cachorro ladrão. Lembra-se?”

– “Não é verdade, Lobência, porque só tenho três meses; o ano passado eu ainda estava no calcanhar de minha avó.”

– Toma! – exclamou Narizinho em voz baixa. Por esta o lobo não esperava. Quero só ver agora o que ele diz.

O Senhor La Fontaine, lá na moita, escrevia, escrevia...

Aquela resposta atrapalhara o lobo, que além de mau era curto de inteligência, ou para ser franco, burro. Tossiu mais umas tossidas e por fim achou a resposta.

– “Sim” – rosnou ele – “mas se não foi você foi seu irmão mais velho, o que dá na mesma.”

– “Como pode ser isso, Lobência, se sou filho único?”

Vendo que com razões não conseguia vencer o carneirinho, o lobo resolveu empregar a força.

– “Pois se não foi seu irmão, foi seu pai, está ouvindo?” – e avançou para ele de dentes arreganhados. E já ia fazendo – *nhoc!*, quando o senhor de La Fontaine pulou da moita e lhe pregou uma bengalada no focinho. (LOBATO, 1970, 137).

A fábula da cigarra e da formiga também traz outro desfecho. No *Sítio*, o fim da narrativa é modificado graças à interferência de Emília que, no momento crucial, com sua reação inesperada e redentora em favor da cigarra, já velha e adoentada, afirma: “Não morra, boba! Não dê esse gosto para aquela malvada. Está com fome? Vou já trazer um montinho de folhas. Está com frio? Vou já acender uma fogueirinha. Em vez de morrer, feito uma idiota, ajude-me a preparar uma boa forra” (LOBATO, 1970, 139).

Ao ultrapassar suas claras intenções moralistas ou pedagógicas, *O Sítio do Pica-pau Amarelo* atravessa outras fronteiras. As perguntas absurdas de Emília, a boneca de pano, ou as meditações sonhadoras de Narizinho reservam ainda um espírito provocador e instigante. Torna-se espaço ficcional e criativo, misturando imaginação, fantasia e realidade, por onde transitam personagens da mitologia grega, dos contos de Esopo, La Fontaine, Lewis Carrol e personagens e histórias do cinema norte-americano, bem como as novidades da modernidade em contraste com a vida interiorana pacata, simples e decadente. Essa tensão entre o tradicional e o moderno também pode ser percebida na produção fotográfica de Lobato:



Fotografia 6 – Martha, Edgar e Guilherme na Fazenda São José de Buquira. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce*: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007, p. 25.

A foto acima, datada de março de 1914, retrata três dos quatro filhos de Lobato, Martha, Edgard e Guilherme, na Fazenda São José do Buquira, em São Paulo, onde o escrito-fotógrafo viveu com a família até 1917. A imagem tradicional apresenta alguns temas característicos do pictorialismo⁶, como a paisagem e a natureza no cenário rural. Além disso, a composição encontra-se equilibrada, com todos os elementos harmoniosamente estabilizados, destacando como interesse principal as crianças no carro de boi. Enquanto o primeiro plano está mais nítido, o fundo é suave e os motivos secundários (pilastras, cerca) determinam pontos de fixação da vista, prolongando o olhar do observador sobre a fotografia sem, no entanto, desviar a sua atenção do motivo principal. A fazenda pode ser percebida, ainda, como cenário precursor do ambiente do *Sítio do pica-pau amarelo*.

Já a foto abaixo, de 1930, mostra Martha Lobato passeando com a filha Joyce, neta do escritor, na Broadway (EUA), durante o período em que a família permaneceu no país:



Fotografia 7 – Martha passeia com a filha Joyce no carrinho de bebê. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato* / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007, p. 8.

⁶ Surgido na Europa do final do século XIX, o movimento buscava fundar uma estética original que superasse o caráter empírico da prática documental característica da época. Oposto à conceitualização e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético, idealizava um estatuto artístico capaz de aproximá-la da pintura, tomada como referência por ser o ideal da arte do século XIX. Principais temas: cenas domésticas, cenas rurais, retratos, paisagens, animais, naturezas-mortas, marinhas, arquitetura, estudos de nu. Ver, a propósito: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

Comparada à 1ª foto, o cenário é outro, assim como o olhar de Lobato também. Se na foto dos filhos pequenos Lobato retrata um carro de bois, aqui o carro – seja o de bebê empurrado por sua filha ou o automóvel estacionado mais ao fundo – é *moderno*, ao modo do *american way of life*. Outros elementos que apontam o encantamento lobatiano pela metrópole americana são o hidrante – em primeiro plano, até mais evidente que Martha e o carrinho de bebê –, os letreiros luminosos e o poste de eletricidade.



Fotografia 8 – Joyce em Campos do Jordão. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Na foto acima, feita em Campos do Jordão 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.

2.3 - Fotografia e modernidade

Meio século depois da descoberta do Brasil, um sábio da Holanda, Fabricius, notou pela primeira vez a ação negrejante da luz sobre um sal de prata. As invenções naquela época eram em extremo lentas no evoluir — engatinhavam, andavam de muletas, com estações de desesperantes soneiras pelo caminho. O fato observado por Fabricius era o primeiro passo da fotografia; para chegar ao segundo, ao passo industrial dado por Niepce e Daguerre, foram precisos quase três séculos de incubação em numerosos cérebros, alguns superiormente dotados na bossa inventiva, como no caso de Humphry Davy e Wollaston.

Se esses precursores ressuscitassem hoje, que assombro diante das conseqüências maravilhosas em que se desabrochou a singela reação solar sobre o cloreto de prata — ou *lua córnea*, como lhe chamavam então!

A fotografia virou um dos elementos fundamentais do mundo moderno. Não há ciência nem indústria que não deva a esse instrumento insubstituível muitos dos seus atuais progressos. O que ela possibilitou não tem conta, como é imprevisível o muito que ainda traz latente no bojo (LOBATO, 1948, 17).

O trecho acima, do artigo *A lua córnea*, foi originalmente escrito em 1920 é o maior fragmento de texto, quiçá o único, em que Lobato expressa sua visão particular sobre a fotografia, classificando-a como fundamental para a compreensão do mundo moderno.

Com sua divulgação, em 1839, a fotografia anunciava o surgimento de uma nova imagem que iria ampliar consideravelmente o campo da representação visual. A primeira forma concreta do novo sistema iconográfico foi o daguerreótipo — imagem produzida sobre uma chapa metálica com extraordinária nitidez, reproduzindo detalhes sutis e contornos com linhas precisas, conforme observa André Rouillé:

(...) o procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. O ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados. O fotógrafo não é autor de um trabalho minucioso, e sim espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química (ROUILLÉ, 1982, 34-35).

A invenção do daguerreótipo transformou a arte do retrato. As formas tradicionais de representação — pintura a óleo, miniatura e gravura — foram destituídas de seu caráter hegemônico e substituídas pela fotografia. Essa técnica, que permitiu a expansão da fotografia nas décadas de 1860 e 1870, foi desenvolvida graças ao uso

do negativo de colódio úmido⁷ e da cópia sobre papel albuminado. A elaboração de um negativo à base de colódio sobre chapas de vidro ou metal e a possibilidade de produção de múltiplas ampliações sobre papel agilizou a produção e reprodução de registros fotográficos, possibilitando um rentável aproveitamento comercial.

Para Walter Benjamin, no clássico artigo em que discute a fotografia, esse foi seu momento de apogeu: "(...) A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia (...) ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede sua industrialização" (1986, 90).

A reprodução de sua própria imagem, antes privilégio dos que podiam fazer-se retratar por um artista, amplia-se para um público mais numeroso. A partir de 1854, popularizam-se pequenos retratos, chamados *carte de visite* por terem o tamanho de um cartão de visita. Eram destinados, em geral, a amigos e parentes com indefectíveis dedicatórias escritas no verso: prova de amizade, despedida, saudação ou simplesmente para marcar um compromisso.

O costume, comum nos dias de hoje, de se trocar retratos com pessoas significativas, ou de colecioná-los, uma vez que não havia publicação de fotografias, formou-se explosivamente entre 1850 e 1870, demarcando a descoberta da disponibilidade da própria imagem. Por intermédio da fotografia, cada família tinha possibilidade de construir uma crônica de si mesma, coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão. Boris Kossoy afirma que o retrato apresentado dessa forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado.

⁷ O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas placas secas, que haviam sido lançadas em 1871.

Seu amplo consumo traria a padronização do produto fotográfico e de seu conteúdo, estereotipando cenários e poses dos retratados (1980, 42).

A troca de cartões e o problema de como acondicioná-los daria início aos álbuns de fotografias, destinados aos temas mais diversos como família, amigos, autoridades e personalidades, paisagens, tipos humanos pitorescos, guerra, erótico etc. Como resultado da popularidade dos *carte de visite*, multiplicavam-se os estúdios na maioria das capitais européias e, principalmente, nos Estados Unidos. Para se ter uma idéia da rapidez do processo nesse último país, o total de fotógrafos passa de 938 em 1851 para 7.558 em 1870. Em Londres, os 66 fotógrafos de 1855 aumentaram para 284 em 1866. Em Paris, em 1861, 33 mil pessoas viviam da produção de fotografias. O Rio de Janeiro, embora em parâmetros mais modestos, também experimentou um crescimento no seu número de fotógrafos: 11 em 1857 e 30 em 1864 (VASQUEZ, 1993, 20).

No Brasil, o *carte de visite* começa a ser amplamente difundido na década de 1860 e vigorando ainda na primeira década do século XX, particularmente entre fotógrafos estabelecidos fora da capital do país. Essas quase cinco décadas de vigência do *carte* não têm equivalente em nenhum outro formato ou gênero fotográfico, das origens até os dias atuais, à exceção talvez do retrato de identificação 3x4 (mesmo este transformou-se com a introdução das cabines automáticas do tipo *photomaton* e, hoje, com a utilização das câmeras digitais).

A exasperante redundância dessas imagens, que em geral repetia os mesmos padrões de conformação da pose, cenografia, enquadramento, etc., levou Walter Benjamin a associar o surgimento deste gênero à inauguração de um longo período de decadência do gosto na arte fotográfica.

Tal declínio não seria outra coisa, para Benjamin, senão o “esquecimento do caráter fantasmático e espectral da fotografia”, que era parte indissociável de sua experiência nas primeiras décadas. Um dos sintomas desta decadência seria o formato artificialmente ovalado das fotos do final do século XIX e início do XX, que buscavam assim imitar a aura característica das primeiras fotografias (BENJAMIN, (1986, 99).

Além das mudanças relacionadas ao ato fotográfico, o século XIX é prioritariamente caracterizado por transformações de ordem social, política e econômica. As cidades cresceram desordenadamente e, sob a égide do sistema capitalista, toda uma população desenraizada emigrou para as cidades, procurando vender sua mão-de-obra. Novas formas de organização urbana foram criadas com a intenção de ordenar o deslocamento de pessoas e mercadorias. Seguindo o modelo das reformas de Paris, os núcleos urbanos converteram-se em sistemas homogeneizados e a lógica do capital passou a ditar o tom dos acontecimentos.

Em decorrência da própria estruturação do capitalismo, a burguesia necessitava revolucionar constantemente seus meios de produção, modificando ilimitada e sistematicamente o mundo. Não se tratava de transformá-lo com um objetivo definido — a transformação era um fim em si mesmo:

(...) tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo (...) das roupas sobre os nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem (...) e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 1986, 97).

Com o processo de industrialização da fotografia no século XIX, há um crescente aperfeiçoamento técnico e também a ampliação de seus usos: passa a ser utilizada na ciência, na indústria, no comércio, na arte, etc. Por apresentar características como exatidão, rapidez, baixo custo e reprodutibilidade, a imagem fotográfica é incorporada pela sociedade como instrumento de documentação de eventos e obras do mundo moderno e como registro do cotidiano. As relações tradicionais do homem com o mundo se alteram com as novidades introduzidas pela fotografia, elegendo-a um dos símbolos da modernidade. Essa modernidade se caracterizou pela intenção radical de fundar a arte sobre novas bases estéticas. Pretendia-se negar a tradição pela renovação constante da expressão artística, o que conseqüentemente acabou por fundar uma nova tradição: a tradição do novo.⁸

⁸ Ver, a propósito: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Op. Cit.*.

A situação da fotografia no século XIX foi invulgar. A paisagem urbana transformava-se constantemente, impulsionada pelas necessidades de expansão do capital. A fotografia referendou essa dinâmica, na medida em que o projeto de mudança e desenvolvimento da perspectiva encontrou ali sua identidade: proposta estética e realidade se amalgamaram. Por essa razão a fotografia dos novecentos foi considerada muitas vezes como cópia do real (COSTA, RODRIGUES, 1995).

A principal discussão teórica sobre a fotografia no século XIX estava voltada para a questão de ela ser ou não uma forma de expressão artística. Além da identidade entre o desenvolvimento da sociedade e a estética fotográfica, a dificuldade em aceitá-la como arte residia também no seu caráter revolucionário, devido à sua linguagem direta e pela sua proposta de investigação empírica e também pela democratização dos procedimentos técnicos e conseqüente reprodutibilidade da imagem, permitindo seu acesso a um grande número de pessoas. Essas características inovadoras não se adaptavam à concepção acadêmica de arte vigente na época:

E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado (BENJAMIN, 1986, 92).

O fotógrafo do século XIX convivia, então, com duas realidades: uma concepção moderna de espaço e uma natureza que se encontrava num processo de destruição acelerado. A fotografia, seguindo a torrente de mudanças que ocorriam no campo da cultura, redefiniu suas bases estéticas, distanciando-se do esteticismo pictorialista e adotando um projeto contemporâneo próximo às aspirações da arte moderna. A modernidade na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela estetização do ambiente social na medida em que alterou a percepção do homem em relação ao mundo, propondo o redimensionamento do seu cotidiano:

A câmara começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformações vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído, em breve espaço de tempo, surge um instrumento capaz de registrar o que está desaparecendo (SONTAG, 1981, 15).

Outro elemento que merece destaque nesse debate é a possibilidade de se produzir várias cópias fotográficas a partir de um negativo, ou seja, a passagem da reprodutibilidade à multiplicidade das imagens. A acumulação de referências teóricas e práticas propiciará a consolidação de uma base extremamente heterogênea em que se acumulam pontos de vista técnicos e estéticos diferentes.

Esse conjunto de novas preocupações e descobertas abriu caminho para outro estágio de desenvolvimento da fotografia, que não pode ser visto isoladamente pois faz parte de um contexto mais geral do processo de avanço do sistema industrial capitalista. Os cânones que dominavam a concepção estética do período que se estendeu até 1870, como a ilusão da criação única e a liberdade interpretativa, foram substituídos por novos parâmetros que acentuaram em especial a reprodutibilidade, fazendo com que os valores estéticos se subordinassem aos critérios de objetividade, praticidade e utilidade (COSTA, RODRIGUES, 1995).

Os anos de 1870 estabeleceram um marco na história da fotografia, caracterizados por uma série de iniciativas e eventos em convergência com a execução de numerosos projetos e sonhos do período precedente. A fotografia disseminou-se nas diversas instâncias da sociedade certamente devido à necessidade de controle dos movimentos sociais e das ações políticas dos indivíduos, fazendo com que assumisse um caráter documental, através da produção de retratos para documentos de identificação.

Por outro lado, verificam-se também os primeiros êxitos na difusão de imagens fotográficas na imprensa e, por fim, dada sua capacidade de tornar visível infinitos detalhes (não) percebidos pelo fotógrafo no momento da tomada, incorporou a função de instrumento de registro do cotidiano. Já em 1888, quando o americano George Eastman lançou o primeiro aparelho fotográfico em forma de caixa, um imenso mercado de aparelhos e materiais possibilitou ao grande público a produção de suas próprias fotografias, registrando na maior parte das vezes seus momentos de lazer, paisagens e cenas familiares.

Assim, na virada do século formou-se uma vasta camada de aficionados que constituiu um novo e promissor mercado de consumo. Afirmou-se o fotoamadorismo

e a fotografia deixou de ser uma atividade de iniciados para se lançar como uma prática democrática, circulando em toda parte. Em oposição a essa massificação, começaram a proliferar em todo mundo, principalmente na Europa e nos EUA, clubes e associações do movimento fotoclubista, como a Royal Photographic Society, a Société Française de Photographie e o Photo Club Brasileiro, fundado em 1923. Antes dele, o Photo Club do Rio de Janeiro, primeiro clube carioca que se tem notícia, foi fundado em 1910, mas ao que tudo indica foi fechado em pouco tempo. No Brasil, o fotoclubismo nasceu vinculado à estética pictorialista e também na afirmação da natureza artística da fotografia (MELLO, 1998).

No começo do século XX, seguindo as mudanças que ocorriam no campo da cultura, a fotografia artística alinhou-se aos movimentos modernistas, redefinindo suas bases estéticas e assumindo um projeto contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna. Esse movimento de renovação teve historicamente dois pólos de agenciamento: Europa e Estados Unidos.

Na Europa não houve a formação de nenhum grupo definido e a transformação radical da linguagem, hoje facilmente verificada, se deu em universos isolados e socialmente distintos. Vários fotógrafos alinharam-se às intenções dos diferentes movimentos de vanguarda: Moholy-Nagy, Man Ray, Malevich, John Heartfield, René Magritte, entre outros, sendo considerado pioneiro o trabalho do francês Eugene Atget, que durante décadas fotografou sistematicamente as ruas vazias de Paris:

Com justiça escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformaram em autos no processo da história (BENJAMIN, 1986, 174).

Já a instauração de uma linguagem fotográfica moderna nos Estados Unidos se deu a partir da atuação de Alfred Stieglitz, fotógrafo que se empenhava em difundir o trabalho de artistas modernos europeus em seu país. Logo no início do século promoveu exposições de desenhos e pinturas de Cézanne, Matisse, Picasso e Braque, entre outros. Em torno da revista trimestral *Camera Work* e da *Galeria de arte 291*, ambas dirigidas por ele, aglutinou-se o grupo de fotógrafos que daria início

à experiência moderna da fotografia em terras americanas. Guiados inicialmente pelos padrões pictorialistas, aos poucos desenvolvem a chamada *straight photography*, ou fotografia direta, que iria colocar o fotógrafo cada vez mais em contato com o mundo através de um forte sentido de composição e um apurado trabalho técnico de revelação e impressão. O movimento ficou conhecido como Photo-Secession e seus principais representantes foram Paul Strand, Charles Sheeler, Clarence White, Edward Weston e Margarethe Mather (COSTA, RODRIGUES, 1995).

Stieglitz, no seu desenvolvimento como fotógrafo, utilizou o cenário urbano como tema para suas obras, cenário que na época era considerado impróprio para o tratamento artístico. Entre essas imagens, destaca-se uma série de fotografias de prédios e arranha-céus de Nova Iorque tomadas a partir de sua janela. Na sua produção fotográfica, novas relações entre os elementos constitutivos da imagem são introduzidos, com o objetivo de destacar temas que antes não mereciam destaque. Ele passou a ser considerado, para muitos, como um elemento de transição entre a fotografia tradicional para a moderna:

(...) Stieglitz é o expoente da fotografia direta, trabalhando principalmente a céu aberto, com exposições rápidas, deixando seus modelos posarem por conta própria e chegando a resultados por meio estritamente fotográficos (CAFFIN apud MELLO, 1998, 30-40).

No Brasil, a fotografia moderna é introduzida na década de 1940 pelo Foto Cine Clube Bandeirante, período que marca também o rompimento com a estética pictorialista, dominante até então. Monteiro Lobato, por sua vez, produz suas primeiras fotografias em 1912 e a partir de 1927 suas imagens já demonstram inclinação para temas modernos. Como, num país como o Brasil, do início do século XX, precariamente industrializado, poderiam ressoar propostas de vanguarda que fossem capaz de influenciar a produção do fotógrafo-escritor Lobato?

O enigma se traduz numa comparação de imagens: nos anos em que residiu nos Estados Unidos em companhia de sua família, mais precisamente em Nova Iorque (1927-1931), Lobato certamente teve contato com a produção da Photo-Secession. Nas imagens abaixo, fica clara a relação de influência que a obra de Stieglitz lhe

exerceu, já que as composições são quase que idênticas, à exceção da presença da esposa Purezinha:



Fotografia 9 – Maria da Pureza Natividade Lobato em uma rua de Nova Iorque, 1928.
Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 10 – *Spring Showers, The Sweeper*, Alfred Stieglitz, 1904. Fonte: www.photogravure.com

A modernidade na fotografia é compreendida pela negação da importância decisiva do referente que, devido às suas peculiaridades, foi capaz de construir uma ponte com o real como jamais a pintura pode observar: “fazer as coisas se aproximarem de nós, (...) é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas” (BENJAMIN, 1986, 101).

A atuação modernista atuou, assim, no sentido de estetizar o ambiente social na medida em que alterou a percepção do homem em relação ao mundo, propondo o redimensionamento do seu cotidiano através da arte.

3 – AUTO-RETRATOS

3.1 - Retrato de Lobato

O que estou fazendo em relação a Lobato é tirar o atraso, no qual eu mesmo o mergulhei num pedaço de silêncio mal entortado. A vida urge. (...) O Centenário ruge, cheio de vozes, e aqui mesmo eu quero escrever um discurso amoroso, entre Barthes e Joyce.

Paulo Dantas, *Vozes do tempo de Lobato*

Nasceu em Taubaté, aos 18 de abril de... 1884 [na verdade 1882]. Mamou até 87. Falou tarde, e ouviu pela primeira vez, aos 5 anos, um célebre ditado: 'Cavalo pangaré/Mulher que ... em pé/Gente de Taubaté/*Dominus libera mé*'.

Concordou.

Depois, teve caxumba aos 9 anos. Sarampo aos 10. Tosse comprida aos 11. Primeiras espinhas aos 15.

Gostava de livros. Leu o Carlos Magno e os doze pares de França, o Robinson Crusoé, e todo o Júlio Verne.

Metido em colégio, foi um aluno nem bom nem mau – apagado. Tomou bomba em exame de português, dada pelo Freire. Insistiu. Formou-se em Direito, com um simplesmente no 4º ano – merecidíssimo. Foi promotor em Areias, mas não promoveu coisa nenhuma. Não tinha jeito para a chicana e abandonou o anel de rubi (que nunca usou no dedo, aliás).

Fez-se fazendeiro. Gramou café a 4.200 a arroba e feijão a 4.000 o alqueire.

Convenceu-se a tempo que isso de ser produtor é sinônimo de ser imbecil e mudou de classe. Passou ao paraíso dos intermediários. Fez-se negociante, matriculadíssimo. Começou editando a si próprio e acabou editando aos outros.

Escreveu umas tantas lorotas que se vendem – *Urupês*, gênero de grande saída, *Cidades mortas*, *Idéias de Jeca Tatu*, subprodutos, *Problema vital*, *Negrinha*, *Narizinho*.

Pretende publicar ainda um romance sensacional que começa por um tiro:

– *Pum!* E o infame cai redondamente morto...

Nesse romance introduzirá uma novidade de grande alcance, qual seja, a de suprimir todos os pedaços que o leitor pula.

Particularidades: não faz nem entende de versos, nem tentou o *raid* a Buenos Aires.

Físico: lindo! (LOBATO, 1921, Apud AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 17-18).

Foi a pedido de um amigo que Lobato forneceu essas notas biográficas que, carregadas por sua ironia característica, dão as pistas iniciais para o desvelamento de algumas das veredas que ele percorreu. Vários foram os biógrafos e estudiosos que precederam este trabalho, percorrendo a correspondência lobatiana,

escrutinando sua obra, entrevistando os conhecidos e acabando por traçar alguns perfis: se poucos retocaram seu nariz, alguns outros amenizaram o franzir das sobrancelhas – grossas como taturanas, outra marca registrada de Lobato. Nesses trabalhos de pesquisa, as cartas trocadas pelo fotógrafo-escritor são também as cartas sobre as quais cada um banca seu jogo.

E aqui não é diferente: o jogo lobatiano, ou melhor, os pontos marcantes de sua trajetória e as relações com as ideias, pessoas e acontecimentos de sua época são discutidos em sua maior parte a partir de *Monteiro Lobato, vida e obra*, de Edgar Cavalheiro, principal biógrafo, amigo e confidente, que mereceu a confiança de ficar com os arquivos pessoais quando Lobato se mudou para a Argentina, em 1946.

Monteiro Lobato surgiu para a vida no momento em que a nação vivia o crepúsculo das suas mais tradicionais instituições – a monarquia e a escravidão. De ambas o menino conheceu e conviveu com os principais símbolos: a senzala e os escravos, o retrato e a pessoa física do imperador Pedro II, e o avô, membro da nobreza rural, com o título de visconde de Tremembé: “O visconde (...) alforriara todos os escravos, e os que – a maioria deles –, permaneceram na fazenda, transformaram-se em assalariados livres. Das senzalas e dos troncos só restavam reminiscências” (CAVALHEIRO, 1955, 25).

Sua primeira rebeldia foi contra o próprio nome. Filho de José Bento Marcondes Lobato e de Olímpia Augusta Monteiro Lobato, nasceu em 18/4/1882, em Taubaté, e foi batizado com o nome de José Renato (apelido familiar Juca). Aos onze anos decidiu mudá-lo e passou a chamar-se José Bento, pois havia se encantado com a bengala do pai, que tinha um JB gravado em ouro.

Neto de visconde, Lobato herdou um pouco do prestígio social da antiga aristocracia. Filho de fazendeiro, herdou também conforto e estabilidade financeira, ao menos no início da vida. Além dos valores dessa tradição, viveu um conflito familiar típico da sociedade patriarcal e escravista: teve duas avós. Uma legítima, Anacleta Augusta do Amor Divino, mãe de sua mãe, com quem o visconde não se casou, e outra oficial, a viscondessa Maria Belmira França, com quem o avô se casa após ter tido dois filhos com Anacleta: “Numa cidade pequena como a Taubaté da

época, o assunto seria naturalmente motivo de comentários, e a presença dos netos, ora junto com a avó, ora com o avô, ocasiona, sem dúvida, conflitos (CAVALHEIRO, 1955, 34).

A primeira infância transcorreu na fazenda Santa Maria, em Ribeirão das Almas, próximo a Taubaté. Na fazenda e na casa urbana do pai, dois estímulos opostos se contrastavam: a disciplina rígida e austera de um lado, e de outro a afeição das irmãs e a liberdade das brincadeiras infantis modelando bonecos de sabugo e de chuchu, pescando no ribeirão, caçando, banhando-se na cachoeira, passeando a cavalo, subindo em árvores, indo ao circo.

Nas visitas à casa do avô, o que o fascinava era a biblioteca, em particular os livros ilustrados. As primeiras lições foram tomadas em casa, com dona Olímpia, que o ensinou a ler, escrever e contar. Depois disso, como era comum à época, um professor particular encarregou-se da educação do menino Juca, que mais tarde freqüentou escolas particulares de Taubaté. O passo seguinte, em 1895, foi a capital paulista, no Instituto Ciências e Letras, preparatório ao curso superior e onde Lobato deparou-se com um de seus primeiros fracassos: reprovado em Português, retornou para Taubaté: “Tenho vergonha de toda gente, aqui que conheço poucas pessoas, quanto mais aí que todos sabem que vim fazer exames” (CAVALHEIRO, 1955, 36). Nesse período deu início à sua carreira literária, escrevendo para *O Guarani*, jornal estudantil.

Deixando para trás caçadas, pescarias e aventuras, José Bento voltou a São Paulo em 1896, ingressando no Instituto, onde permaneceu interno por três anos. Gostaria de se matricular na Escola de Belas Artes, mas, por imposição do avô materno, que assumira sua tutela após a morte dos pais, entra para a Academia de Direito. Tornar-se pintor talvez tenha sido o único sonho descartado por Lobato em toda sua vida: “Fiz, diria mais tarde, ato de presença na academia, no ‘quantus satis’ para obter diploma –, mas está claro que em vez de aproveitar o miolo dos meus lentes, aproveitei-lhe as caras, como modelos vivos das minhas caricaturas” (CAVALHEIRO, 1955, 58).

"Nasci pintor e pintor morrerei. E mau pintor!" (LOBATO, 1959, 09). É dessa forma que Lobato, pintor ressentido e advogado por formação, descreve-se ao amigo Godofredo Rangel, com quem troca correspondências por mais de 40 anos. A paixão pelos desenhos vem desde a infância e as mais de 160 aquarelas e desenhos a que hoje temos acesso, arquivadas no CEDAE/IEL/UNICAMP, demonstram seu gosto pela imagem, de onde constrói sua impressão visual do mundo. A fotografia lobatiana pode ser percebida, assim, como uma extensão do olhar estético de Lobato, iniciado (e nunca abandonado) pela pintura.

Ao ponderar sobre sua vocação artística, Lobato admitia uma espécie de saudade do que poderia ter sido, se houvesse optado pela pintura. A antiga paixão sempre reaparecia: "todos os anos, a vida inteira, sofro de uma pequena crise pictórica e o remédio é passar uns dias desenhando ou aquarelando. Saro" (LOBATO, 1967, 7). Quanto às recaídas, afirma: "Voltei ao desenho. Há duas semanas não faço outra coisa. (...) Acho que se praticar desenho por um ano inteiro, adquiro mão. Desenho é como piano, questão de exercício (LOBATO, 1959, 233). Pintor até os últimos dias de vida, impregnou suas histórias de coloridos e formas, como se fossem quadros:

A cor de rosa, esse terno amante de lábios femininos, da carne feminina, da epiderme das pétalas, das manhãs límpidas, dos crepúsculos suaves... (...) Depois vem o azul, a excentricidade, a aristocracia, a frieza. (...) É mau, é esteta: odeia o homem. Já o vermelho tem uma alma diversa. É burguês e forte. É abacial. Lembra Rabelais e as grossas chalaças. Ri sadiamente, com alacridade e barulho. (...) O roxo é a tristeza, a melancolia dolorosa: procura a solidão; apraz-lhe o soturno, o ermo. (...) Detesta o riso feliz. (...) O amarelo!... é o lacaio que todos desprezam. Colore o tédio, o aborrecimento, a monotonia. É acaciano. (...) O verde é o déspota. A terra é sua. (...) O verde é inerte, não diz nada, é mudo: domina a terra com moleza, sem uma alma oculta que lhe vinque de ressaibos fortes a exterior epiderme (LOBATO, 1972, 37-39).

A aquarela abaixo, de 1892, compõe, ao lado de outros dois desenhos, a obra inaugural de Lobato, sua estréia nas artes plásticas. Dedicado à avó, é um lago circundado de árvores, onde um pequeno barco desliza levando dois tripulantes cujas silhuetas recortam-se contra a água. O ambiente aquático (lago, mar, cachoeira, rio) é tema comum na produção plástica e fotográfica de Lobato e será abordado de maneira mais específica no capítulo três deste trabalho.

É nesse ambiente, também, que se estabelece a estreita relação entre pintura e fotografia na obra lobatiana. Analisando as imagens abaixo, nota-se na Aquarela 2, feita por Lobato aos 10 anos, um cenário similar ao da Fotografia 11, tomada em 1942. Certamente um auto-retrato, a água retratada na imagem remete à idéia de um espelho, onde são refletidos os ideais, sonhos, anseios e desejos que darão forma ao imaginário fotográfico de Lobato.



Aquarela 2 – Barco feito a lápis. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

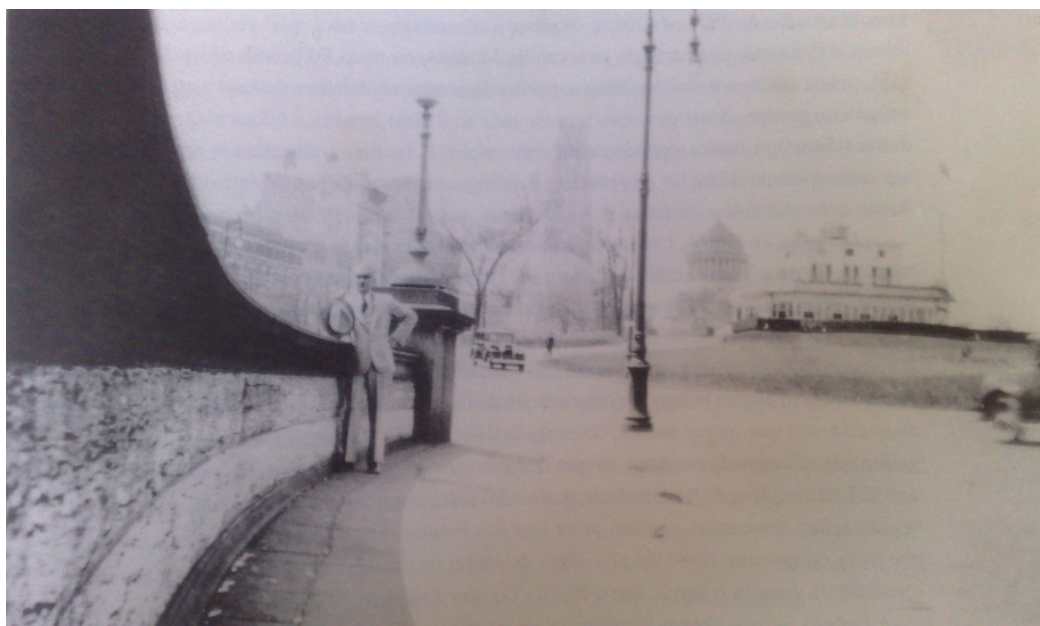


Fotografia 11 – Monteiro Lobato e sua neta Joyce pescando no Rio Paraíba. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Os auto-retratos (Fotografias 1, 11, 12 e 13) podem também ser vistos 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 São Paulo de Piracicaba/SP, entre 1932-1934 e em Nova Iorque, no ano de 1930:



Fotografia 12 – Campo de petróleo de Araquá. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 13 – Lobato em Riverside, Nova Iorque. Fonte: AZEVEDO, Carmem Lucia, 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 espécie de assinatura: “de vez em quando, Juca marcava presença nas fotos usando sua própria sombra” (CAMARGOS, 2007, 56). As imagens abaixo, tomadas em Campos do Jordão, datam da década de 1930 (provavelmente 1935):



Fotografia 14 – 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.



Fotografia 15 – Sombra do fotógrafo Lobato sobre cenário de Campos do Jordão - I. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce*: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007, p. 56.



Fotografia 16 – Sombra do fotógrafo Lobato sobre cenários de Campos do Jordão – II. Fonte: CAMARGOS, Marcia. *Juca e Joyce*: memórias da neta de Monteiro Lobato / depoimento a Marcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007, p. 56.

Bacharel aos 22 anos pela Faculdade de Direito de São Paulo, voltou a Taubaté, sua cidade natal, e ocupou seu tempo escrevendo contos e artigos para jornais de cidades do Vale do Paraíba. Logo em seguida, 1907, foi nomeado promotor público em Areias/SP, que mais tarde se tornaria uma das “cidades mortas” descritas em livro homônimo. A vida pacata e sem atrativos da cidade levou-o a se refugiar na literatura, traduzindo obras e enviando matérias e contos para jornais como *O Estado de S. Paulo*, *A Tribuna de Santos* e *a Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro:

Lobato pressente que o querem arredondar como um pedregulho, lixando-lhe todas as arestas – ‘as nossas queridas arestas’ –, escreve a Godofredo Rangel – até que, feito à imagem e semelhança dos demais cidadãos de bem, passasse a irmão do Santíssimo, a papa-missa, a papa-defunto, a papa-sermão, terminando por se tornar freguês da chimbica no fundo da farmácia (CAVALHEIRO, 1955, 112).

Nos primeiros anos em Areias, escreve muitas cartas, a maioria delas destinada à sua noiva, Maria Pureza da Natividade, a Purezinha. Nelas, destilava amor à futura mulher e tédio pela cidade em que vivia. Com as cartas, mais a pintura das aquarelas, Lobato tentava preencher o ócio, mesmo após ter vencido sua primeira e única causa: uma disputa entre João Costa e Sá e a firma Gonçalves & Ferreira, defendida por ele.

No ano seguinte, casou-se com Purezinha e intensificou a colaboração para os jornais. Escrevia sob encomendas ou sugerindo temas e trabalhava já pensando em viver dos seus escritos. Nessa fase, sua maior preocupação era deixar a promotoria, que lhe dava pouco trabalho e nenhuma perspectiva. Enquanto isso, foram nascendo os filhos: Martha, em 1909; Edgar, em 1910; Guilherme, em 1912 e Ruth, em 1916 (LAJOLO, 1985).

A mudança almejada aconteceu em 1911. Com a morte de seu avô, Lobato herdou a fazenda Buquira, tornando-se proprietário de mais de dois mil alqueires de terra. Mudou-se com a família para o campo e passou a dedicar-se a atividades agrícolas. Empenhou-se em torná-la rendosa através de projetos que incluíam a modernização da agricultura, importação de cabras, galinhas e porcos e o cruzamento para melhoria da criação. Além disso, abriu novas frentes na lavoura, plantando café, milho e feijão.

Em 1914 publicou, em O Estado de São Paulo, um artigo intitulado “Velha praga”, no qual criticava a passividade dos camponeses que, a mando de seus patrões, procediam à queima periódica das matas, calcinando o solo no tempo da seca. A intensa repercussão do artigo levou-o a enviar outro, “Urupês”, no qual aparece o personagem Jeca Tatu, estereótipo do camponês brasileiro que fez com que Lobato começasse a ser reconhecido nos meios literários de São Paulo e evidenciou, também, a forma como o autor encarava a questão desenvolvimentista no Brasil (MARTINEZ, 2000).

Devido a dificuldades econômicas crescentes, aliada à falta de experiência administrativa, vendeu a fazenda em 1917 e transferiu-se com a família para São Paulo. Da vida no campo restaram lembranças que muito o influenciaram na criação dos enredos e personagens, como o Jeca:

“Velha praga” e “Urupês” tornam seu autor muito conhecido e discutido. Jeca Tatu, como anti-herói, incomoda o coro patriótico e ufanista que há tanto tempo era uníssono na voz dos que falavam do Brasil. O Jeca, definido em “Velha Praga” como *piolho da terra* e como *orelha de pau*, contradizia não só a retórica patrioteira, mas também o processo de idealização das minorias – índios, caboclos, negros e caipiras – aos quais a tradição literária romântica atribuía dimensões épicas ou sentimentais (LAJOLO, 1985, 28).

Com o dinheiro obtido pela venda publicou, em 1917, “Urupês”, e passou a interessar-se pelos dramas do homem do campo, participando da campanha pelo saneamento rural, lançada por Belisário Pena, Artur Neiva e outros. Com o êxito da vendagem da obra, ocorreu-lhe de tornar-se editor, figura até então inédita no país. Foi assim que, em 1918, associou-se à Otales Marcondes Ferreira e fundou a empresa Monteiro Lobato e Cia, depois Cia. Gráfica e Editora Monteiro Lobato e passou a editar obras alheias. À frente dessa empresa, introduziu inovações no trabalho editorial, com maiores cuidados gráficos, ilustrações, capas artísticas, vendas pelo reembolso postal e publicidade, dando ao livro um caráter mercadológico inteiramente novo no Brasil.

Com o objetivo de popularizar a leitura e suprir a pequena quantidade de livrarias, estabeleceu uma rede de distribuição em padarias, armazéns e farmácias do interior e de algumas capitais:

Impossível negócio desse jeito-assim privado de varejo. Mercadoria que só dispõe de quarenta pontos de venda está condenada a nunca ter peso no comércio de uma nação. Temos de mudar, fazendo uma experiência em grande escala, tentando a venda do livro no país inteiro, em qualquer balcão e não apenas em livraria (LAJOLO, 1985, 34).

O período que vai de 1919 a 1923 é de grande efervescência literária: publicou, nesses anos, *Cidades mortas*, *Idéias de Jeca Tatu*, *Negrinha*, *Onda verde*, *O macaco que se fez homem* e *Mundo da lua*, além de estrear na literatura infantil com *A menina do narizinho arrebitado* (1921), mais tarde rebatizado com o título *Reinações de Narizinho*. A seguir, escreveu *O saci*, *O marquês de rabicó* e *Jeca Tatuzinho*, todos com grande aceitação:

Não faltou também a Lobato, enquanto escritor infantil, o esforço de satisfazer e inclusive ultrapassar as expectativas de seu público: mandava originais para o amigo Rangel, pedindo-lhe que os desse a ler a seus alunos para ver se as histórias agradavam às crianças. Tampouco deixou de incorporar às histórias do Sítio um lastro sólido de informações, algumas vezes coincidentes com o currículo escolar. (...) Particularmente nos anos 30, o Sítio se transforma numa grande escola, onde seus leitores aprendem desde gramática e aritmética até geologia e o bê-á-bá de uma política nacionalista de petróleo (LAJOLO, 1985, 50).

A Revolução de 1924, que paralisou a vida da capital paulista, bem como a crise econômica de 1925, motivada pela longa estiagem e a conseqüente falta de energia elétrica, bloquearam o funcionamento da gráfica, levando Lobato à falência. Ainda em 1925, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde fundou a Companhia Editora Nacional, passando, também, a colaborar para grandes periódicos, entre eles O Jornal e A Manhã. Foi nesse período, ainda, que publicou seu único romance, *O choque das raças*, narrativa futurista que prevê um embate entre uma mulher e um negro à presidência dos Estados Unidos no ano de 2228:

Este primeiro e único romance de Lobato – que se especializara em contos, crônicas e artigos – parece ter nascido com surpreendente facilidade da pena do autor. “Nunca me julguei capaz de conduzir um romance até o fim, e no entanto lá o pari em 20 dias. Como é ‘canja’ escrever um romance!”, rejubilava-se a Rangel. “O meu *O reino louro* ou *O choque das raças* ou *O presidente negro* (ainda não o batizei definitivamente) vai sair com 20.000 no mínimo (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 206).

Nomeado adido comercial do Brasil em Nova York, Lobato partiu com sua família para os Estados Unidos em 1927, permanecendo até 1931, cargo que conquistou graças às suas ligações com a política paulista que então predominava no país. Mas seu empenho em residir na América tinha como objetivo conhecer a cultura e sociedade americanas, depois do insucesso das atividades editoriais – mesmo que tenham representado uma grande renovação no movimento cultural brasileiro.

Seu êxito na atividade literária, seja como contista para adultos, seja como escritor para crianças, não impedia o grande esforço de ação que exerceu nas atividades empresariais, sobretudo no campo do petróleo. Sua permanência nos Estados Unidos inspirou-lhe o livro *América*, escrito entre 1930-31 e publicado em 1932. Apostador da Bolsa de Valores de Nova Iorque, acompanhou sua derrocada em 1929, quando os primeiros sintomas da crise mundial são sentidos. A mesma crise tornou precária a estabilidade do governo de Washington Luís e, conseqüentemente, a permanência de Lobato no cargo de confiança que ocupava no exterior (MARTINEZ, 2000).

Vitoriosa a Revolução de 30, Lobato retornou ao Brasil em 1931. O dinheiro que perdeu na Bolsa era o único que tinha. Está pobre e sem nenhum empenho político, uma vez que os paulistas estão desalojados do poder. Vende suas ações da

Companhia Editora Nacional em função das dificuldades econômicas e passa a sobreviver dos ganhos como escritor infantil e tradutor. Enquanto isso, não abandona suas crenças no desenvolvimento do Brasil. Suas experiências com a economia norte-americana o convenceram de que, para progredir, um país necessitaria essencialmente de ferro e de petróleo:

Segundo ele, o Brasil dispunha dessas duas matérias-primas, faltando apenas serem exploradas. Assim, ainda em 1931 criou uma companhia com capitais privados, o Sindicato Nacional de Comércio e Indústria, para o aproveitamento e a mobilização dos recursos feríferos pelo processo de William H. Smith, metalurgista norte-americano. Escreveu também o livro *Ferro*, alertando o governo brasileiro para a necessidade de se considerar a siderurgia uma questão de interesse nacional. Em fins de 1931 ultimou os preparativos para o lançamento da Cia Petróleos do Brasil, com títulos de subscrição pública, na zona de São Pedro de Piracicaba, em São Paulo (poço de Araquá) (FRAIZ, VIANNA, 1986, 25).

Assim, durante os dez anos que dedicou ao petróleo, Lobato constitui novas empresas: Cia Nacional do Petróleo, na região de Riacho Doce (poço São João), Cia Matogrossense de Petróleo (com duas sondas em Porto Esperança) e a Cia Cruzeiro do Sul, entre outras. Em carta trocada com Anísio Teixeira em 1932, Lobato confirma seu entusiasmo com a Campanha do Petróleo. Nela, afirma que "o petróleo está uma pura maravilha". Para ele, a vitória está assegurada e, "a não ser que me veja espoliado por leis do Juárez, nacionalizadoras do petróleo e que tais, (...) terei meios de realizar várias grandes coisas que me fervem a cabeça". E, ao despedir-se do amigo afirma que "quando o petróleo rebentar teremos de pensar a sério no assunto" (FRAIZ, VIANNA, 1986, 33).

Foi justamente durante esse período, no início da década de 30, que Lobato enfrentou forte concorrência: a empresa norte-americana Itabira Iron lutava pelo monopólio do ferro brasileiro e a Standard Oil. Co. tentava impedir a abertura de novos poços petrolíferos, o que fez com que o sonho do petróleo, e futuramente também o do ferro, não se concretizassem.

Vivendo dificuldades financeiras, em 1935 Lobato retomou a literatura e publicou outros títulos: *Contos leves*, *Contos pesados*, *Geografia de Dona Benta*, *Histórias das invenções* e *Memórias de Emília*, alcançando, novamente, grande sucesso. Em 1936 voltou à questão do petróleo, expondo suas idéias no livro *O escândalo do*

petróleo, além de traduzir e publicar *A luta pelo petróleo*, obra nacionalista do norte-americano Essad Bey. Cinco anos mais tarde foi preso por haver endereçado uma carta ao presidente Getúlio Vargas criticando a inércia do governo diante desses problemas.

Quando foi preso, Lobato já era um nome famoso e as notícias a seu respeito tinham grande repercussão. Sua permanência na cadeia coincidiu com a de vários outros intelectuais e a experiência despertou sua atenção para os problemas dos presos: ensinava-os a ler, compartilhava os doces que recebia, fazia-se de porta-voz. Numa bela carta à Purezinha, reafirmou seu amor maduro ao mesmo tempo em que agradecia pelo pijama e pelas aspirinas.

Também no período do final da década de 30, Lobato viveu uma série de decepções políticas e tragédias familiares. Aliado ao falecimento de seus dois filhos, o cunhado cometeu suicídio. Na política, as maravilhas que exaltara na pujança industrial dos Estados Unidos desvaneceram-se na mesma medida em que se deu conta da interferência norte-americana nos negócios internos do Brasil. Os trusts e monopólios que sustentavam o *american way of life* que ele tanto admirou tinham braços tão longos que acabaram por atingi-lo, quando seus esforços em prol do petróleo atraíram contra ele as iras do sistema (NUNES, 1983).

Diante desse quadro de desolação, mudou-se para a Argentina em 1946, onde fez a revisão das *Obras Completas*, coletânea de seus principais trabalhos em treze volumes. No ano seguinte retornou ao Brasil e ao meio editorial, fundando a Editora Brasiliense em parceria com Caio Prado Jr. e Arthur Neves. Sem ter onde morar, ficava provisoriamente em hotéis, enquanto não encontrava lugar em definitivo. Acreditava ser também provisoriamente que permaneceria instalado com Purezinha e a filha Ruth no último andar do prédio da Brasiliense, na rua Barão de Itapetininga.

Do terraço na cobertura contemplava São Paulo e no final da vida não ia bem de saúde devido a um espasmo cerebral. Por causa da doença se esqueceu como se andava e escrevia. Foram alguns meses até se recuperar, praticamente sozinho, e voltar a escrever. Até o derrame final enfrentou dificuldades e obstáculos, das quais

não se intimidava, e costumava repetir: “a coisa que menos me mete medo é o futuro” (CAMARGOS, 2007, 109).

3.2 - Notas sobre os arquivos

Refletir sobre o campo da experiência arquivística, em particular dos documentos privados, significa mergulhar no universo que o configurou, apreciando a relação construída entre seu titular e as pessoas, posições e relações que se quis preservar, num permanente exercício de percepção das imagens. Imagens que sonham.

É por meio das séries documentais dos arquivos pessoais, nas quais é conservada a memória do “arquivador”, que o pesquisador entra em contato com a vida pessoal e intelectual do titular (VIANNA, LISSOVSKY, SÁ, 1986, 62). O acúmulo e disponibilização dessas séries por centros de pesquisa e documentação destinados à guarda de arquivos privado-pessoais permitiram a sistematização de conhecimentos e metodologias referentes a seu uso, tanto como fonte quanto objeto de pesquisa. Dessa forma, por meio da análise do material presente nesses arquivos, diversas discussões foram desenvolvidas em relação às suas possibilidades de pesquisa:

O caminho dos arquivos é aberto aos historiadores, aos sociólogos, aos antropólogos, aos arquivistas, aos literatos, aos detetives, aos policiais, (...) e a outros que, pelas características de sua atuação profissional, têm maiores condições e oportunidades de realizar essa espécie de viagem ao interior do pensamento de uma pessoa, e a razão de ser de ações e atitudes suas, das quais, de outro modo, só se conheceria a finalização (BELLOTTO, 1998, 201).

Ainda segundo Bellotto (2007), os arquivos pessoais possuem duas fases. Na primeira, fase do uso primário, que compreende a acumulação dos documentos e sua utilização em vida, o arquivo serve necessariamente ao próprio titular, tanto para suas atividades de trabalho quanto para a comprovação de sua existência civil, deveres cívicos e relacionamentos dentro e fora da vida intelectual. Já na segunda, na qual se estabelece o uso secundário, o objetivo não é mais jurídico ou profissional do próprio titular e sim o da pesquisa científica feita por terceiros. Assim, a potencialidade informacional dos documentos multiplica-se, podendo alcançar um campo infinitamente maior do que a vida e a obra do arquivador desses documentos.

Já para Lissovsky (2004), os arquivos funcionam, apesar de sua propalada obscuridade, como instituições iluministas e possuem quatro dimensões: cultural, cartorial, republicana e historiográfica, além da 4+1, a dimensão poética. Na historiográfica, o objetivo é proteger os documentos de arquivo da ação entrópica do tempo, do mofo, da acidificação, desafiando o passar do tempo que a tudo arruína.

Na dimensão republicana, protegem-se os documentos de arquivo, também, da apropriação privada disto que por direito é público, reconhecendo que as delimitações entre público e privado são objeto permanente de disputa entre os atores. É nessa tensão entre público e privado, entre o cidadão e o Estado, que o arquivo assume essa dimensão. A mais antigas delas, a cartorial, é onde o arquivo está a serviço do verdadeiro, protegendo-nos da mentira, da falsificação, da fraude:

Autenticação, testemunho, registro e autorização. Todo arquivo contemporâneo é uma combinação particular destes quatro regimes de produção do verdadeiro, tanto na história de sua acumulação, como na rotina de seus procedimentos e nas demandas de seus usuários (LISSOVSKY, 2004, 55).

A dimensão cultural é aquela em que o arquivo nos protege do esquecimento. Mas o que seria do arquivo não fosse o esquecimento? Ele, admite o autor, “só pode ser uma poética em contraste com uma história predominantemente romanesca”. Trata-se, então, de reencontrá-lo agora na sua dimensão selvagem, como reserva poética constituída pelo esquecimento: “se o arquivo pode ser uma poética, ela deve ser buscada no esquecimento que lhe deu origem, numa poética que é do próprio acontecimento” (LISSOVSKY, 2004, 57).

Na última delas, a poética 4+1, é possível mergulhar na memória diante dos vazios entre os documentos, na descontinuidade que é a sua condição de existência. Não apenas na memória individual, ou na memória fixada pela crônica histórica, mas na memória que se abre para a experiência, como assinala Benjamin: “onde há experiência real, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo” (1983, 38).

Assim, é apenas na memória, portanto, que a experiência pode ser reencontrada. Na agora-memória para onde confluem o passado e o futuro. Na memória do que poderia ter sido, memória coletiva que abriga, com frescor original, como cada época sonhou o seu futuro irrealizado. Se o acontecimento pode saltar aos olhos e destacar-se do contínuo da história é porque foi reconhecido como visando o presente:

Dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece. Condição extremamente fugaz, porque depende da percepção de uma semelhança (e a semelhança, todos sabem, principalmente os poetas, é algo que se vê ou não se vê): a semelhança, subitamente percebida, entre passado e futuro. Semelhança que nunca está presente nos documentos, mas apenas na trama de esquecimento em que foram tecidos. Semelhança que não poderia ser jamais entre *isso que foi* e *isto que é*, ou *aquilo que vai ser*, mas semelhança naquilo que, na ausência destes, *poderia ter sido* (LISSOVSKY, 2004, 61).

A idéia do acontecimento que salta aos olhos e destaca-se do contínuo da história é fruto da teoria benjaminiana, que nas teses “Sobre o conceito da História” afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1986, 224). Quanto à imagem do passado, Benjamin afirma que:

O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irre recuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela (1986, 224).

O plano da existência humana que se abre aos sentidos e fornece através deles as lembranças que constituem a memória é, do ponto de vista do instante da percepção, um mundo caótico e ambíguo. Para organizá-los, a concatenação e a hierarquização das percepções são essenciais mas, por outro lado, são fenômenos eminentemente subjetivos. Assim, a *imagem que relampeja* só pode ser fixada após um *reconhecimento* e a lógica de um arquivo pessoal, portanto, não reside nos documentos, mas na pessoa que os acumula, o arquivador.

Na análise das diversas formas de arquivamento, a prática de arquivar a própria vida pode ser traduzida como carregada de valor social. É nela que o arquivador, ao escolher e ordenar alguns acontecimentos, traça o sentido que deseja dar à sua trajetória. Dessa forma, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à

imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o *arquivamento do eu* é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÉRES, 1998, 11).

Renato Janine Ribeiro, ao discutir o que chama de *coleção de si*, definida como aquela que visa guardar o melhor de si próprio, os arquivos pessoais, muitas vezes, representam uma preocupação futura.: “o que o desejo de guardar os próprios documentos pode indicar, será esse anseio de ser, a posteriori, reconhecido por uma identidade digna de nota” (RIBEIRO, 1998, 5).

Sobre o critério de constituição do arquivo privado, o arquivador constitui sua coleção de documentos⁹ segundo critérios que lhe são preciosos – precaução, vingança, pragmatismo político ou administrativo (economia, eficiência, etc.), orgulho, fantasia e até mesmo, senso histórico. De qualquer forma, o arquivador constitui sua coleção como parte de si segundo um movimento que é, em primeiro lugar, um “exercício de controle sobre os eventos e que pode ainda estar erigindo sua eternidade enquanto indivíduo, cujo único critério de aferição, e sólida garantia, é exatamente a memória” (VIANNA, LISSOVSKY, SÁ, 1986, 67).

Pôr-se no espelho, construindo uma *coleção de si*, é o que faz o fotógrafo Lobato. E foi justamente por isso que, entre as centenas de fotografias que compõem os acervos fotográficos lobatianos, uma em especial chamou a atenção: Auto-retrato no espelho com máquina Rolleyflex, a imagem de 1937 (Fotografia 1, página 13), hoje arquivada na seção de obras raras da Biblioteca Infante-Juvenil Monteiro Lobato, revela o trabalho de composição do fotógrafo-escritor com sua própria imagem.

Esses acervos iconográficos (e também literários) de Lobato, herdados por sua neta Joyce Campos Kornbluh, estão atualmente disponibilizados para consulta pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Cedae), no Instituto de Estudos

⁹ Para compreender a fotografia como documento é necessário entendê-la como um conjunto de práticas e imagens que não possui uma autonomia em relação ao contexto histórico e a materialidade do real em que estão inseridas. Não se trata de apenas uma fotografia, mas sim de fotografias no plural. Isso significa que para a compreensão de um determinado *corpus* de imagens fotográficas sempre será necessária uma certa historicização que dê conta de sua relação com os demais discursos a que ele estará necessariamente associado.

da Linguagem/Unicamp e também pela Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato, ambas no estado de São Paulo.

O arquivo do Cedae cobre o período compreendido entre 1822 a 1948 e possui 600 manuscritos/datiloscritos e 468 impressos, além de 600 fotografias, 165 desenhos e aquarelas e 7 objetos tridimensionais, entre eles um daguerreótipo. A doação recebida em comodato dos herdeiros de Monteiro Lobato foi realizada em 20 de julho de 2000.

O fundo é constituído de espécies documentais diversas referentes à vida pessoal e profissional de Lobato como escritor, editor, adido comercial, desenhista e empreendedor. O acervo inclui documentos pessoais, vasta correspondência do período de namoro com sua esposa Maria Pureza Natividade e outras trocadas com amigos, escritores, editores, etc.; assim como livros, originais manuscritos e datiloscritos de contos, crônicas, literatura infantil, traduções, desenhos, aquarelas e fotografias de sua autoria.

O fundo está classificado em 9 séries documentais e 12 subséries: documentação pessoal, vida familiar (subdividida em textual, iconográfica e tridimensional), correspondência (subdividida em ativa, passiva e terceiros), produção intelectual de ML (subdividida em textual e iconográfica), produção intelectual de terceiros (subdividida em textual e iconográfica), campanha do petróleo (subdividida em textual e iconográfica), campanha do ferro, biblioteca e póstuma.

A consulta ao acervo é livre e a reprodução é concedida mediante autorização da Monteiro Lobato Licenciamentos S/C Ltda. O idioma predominante é português, contendo documentos em inglês, italiano e espanhol; o endereço do arquivo eletrônico é <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato>.

A segunda parte do acervo fotográfico lobatiano encontra-se na antiga Biblioteca Infantil Municipal, criada em 14 de abril de 1936 como parte de um amplo projeto de incentivo à cultura elaborado por um grupo de intelectuais liderado por Mário de Andrade, então diretor do Departamento Municipal de Cultura. É a mais antiga biblioteca infantil em funcionamento no Brasil e precursora de outras similares, tanto

no município como no interior do estado de São Paulo, graças à educadora Lenyra Camargo Fraccaroli, que, além de dirigir a biblioteca até 1960, também incentivou e supervisionou a construção de bibliotecas infantis em vários bairros da capital. Em 1955, a biblioteca passou a denominar-se Monteiro Lobato em homenagem ao escritor. Hoje, além de livros, sala de artes, discoteca, seção de livros raros e teatro de bonecos, a biblioteca abriga o Teatro Infantil Monteiro Lobato/TIMOL e parte do acervo fotográfico lobatiano, composto por mais de 50 fotografias.

As imagens colhidas no arquivo permitem uma reflexão sobre a concepção fotográfica do escritor em suas múltiplas áreas de aplicação: se ora o interesse de Lobato consiste em retratar sua família – sua esposa Purezinha e a neta Joyce aparecem em dezenas delas – em outro momento foca-se na rica paisagem de Campos de Jordão – local de refúgio, passeio e férias – passando também por suas viagens, principalmente a que fez aos Estados Unidos, e pelas campanhas que empreendeu no Brasil em favor do investimento nas áreas de petróleo e ferro.

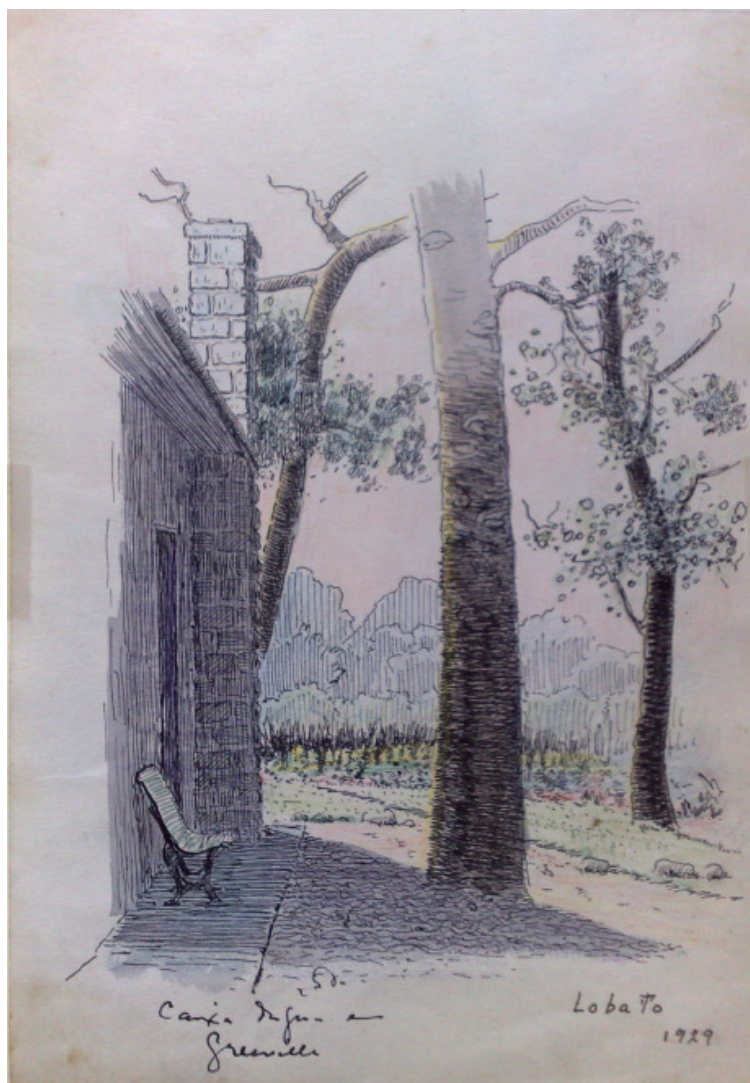
Na primeira visita ao arquivo mantido pelo CEDAE/IEL/UNICAMP, em julho de 2007, ocorreu o primeiro contato com as centenas de fotografias do arquivo pessoal de Lobato. Como as imagens ainda não estavam disponíveis para consulta virtual, pois a organização do arquivo acabara de ficar pronta, foi necessário manusear foto por foto, recorrendo às informações escritas cedidas pelos funcionários que, inclusive, participaram de sua organização. Durante uma semana, nos períodos da manhã, tarde e noite, as imagens foram fotografadas individualmente, o que configurou a formação de um *arquivo do arquivo*, que serviria para consultas futuras e desenvolvimento do trabalho.

Pensar as fotografias e suas relações era reconhecer que a lógica do arquivo residia na pessoa que o acumulou, Lobato fotógrafo. Era também vivenciar um exercício constante de perceber o passado *não como de fato foi e sim de como poderia ter sido*. Assim, o estudo de suas biografias, das cartas que trocou, de sua produção literária e das aquarelas, bem como a (re)leitura de sua obra, foram essenciais para o desvelamento do imaginário fotográfico de Monteiro Lobato.

Esse estudo também levou ao conhecimento de algumas fotos já publicadas, principalmente em biografias, e que não constavam no arquivo CEDAE e sim na Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato. Com o intuito de conhecê-la, e também de buscar imagens inéditas, outra viagem a São Paulo, no final de 2008. Nessa nova ida ao estado, segunda visita ao CEDAE, que dessa vez já contava com consulta virtual das imagens e permitia cópia das fotos em baixa resolução para fins acadêmicos. Já na Biblioteca, número reduzido de fotografias e consulta manual, mas, por outro lado, funcionários que pesquisavam há anos a obra lobatiana e que forneceram material oral valioso. O material recolhido e utilizado no trabalho (fotografias, aquarelas e cartas) segue a nomenclatura fornecida pelos arquivos.

Com um novo conjunto de fotos em mãos, novas também eram as possibilidades de interpretação do material legado pelo Lobato que, somados à bibliografia sobre sua obra e às biografias, possibilitaram uma série de divisões em temas que culminaram na divisão final proposta aqui (*Família, Cenários e Campanha do Petróleo*, com suas respectivas subdivisões). Divisão que não se propôs cronológica, mas sim respeitando a descontinuidade que é sua condição de existência e acreditando que “a *experiência* do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula o que aparece àquilo que desaparece” e venha a ressurgir, “(...) para incômodo nosso, um tanto impensadamente, um tanto aleatoriamente, como o vinco em uma calça mal passada” (LISSOVSKY, 2004, 47).

Nas imagens abaixo, uma aquarela de 1929 feita por Lobato nos Estados Unidos e uma fotografia tomada entre 1935 e 1938 durante a Campanha do petróleo em Mato Grosso, respectivamente, vê-se um espaço, nos bancos vazios, que merece ser ocupado. Em meio a árvores, são lacunas que explicitam que algo precisa ser preenchido, algo ainda não aparecido, não sonhado:



Aquarela 3 – Caixa d'água em Greenville. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 17 – Campanha do petróleo em Mato Grosso. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

3.3 - Homem do porviroscópio

Moderno às avessas. Entre as várias referências encontradas sobre o fotógrafo-escriptor Lobato essa é quase que um consenso. De índole contestatória detectada desde seus primeiros escritos – *Urupês* e *Velha Praga* rompem com o modelo baseado no idealismo nativista presente na literatura até então –, ele também promoveu uma reformulação no setor das artes gráficas brasileiras, introduziu ações de marketing que difundiram o livro pelo país afora e promoveu a campanha do petróleo no Brasil. Por outro lado, ao expor sua crítica à exposição da pintora Anita Malfatti em 1917¹⁰, marcou sua cisão com o movimento de arte moderna brasileiro do início do século XX. Moderno sem ser modernista.

Muitas vezes antecipando-se à sua época, construiu como traço característico a condição de pioneiro, que lhe é atribuída graças às suas diversas investidas no campo empresarial, além do envolvimento nas questões de saneamento do país. Da sua trajetória, o período em que passa nos Estados Unidos como adido comercial pode ser considerado um marco para o desenvolvimento de seus ideais modernos.

Ao se transferir para o país em 1927, deixa para trás um Brasil de estrutura socioeconômica arcaica. Modernizando-se em todos os níveis e consolidando rapidamente sua posição hegemônica no cenário mundial, a América, por outro lado, atravessava uma fase exuberante. O contraste não poderia ser maior, mesmo para quem, quando recém-formado, já manifestava vocação empresarial associada ao êxito nos negócios com o know how norte-americano:

Sabe em que penso agora? Em indústria! Uma fábrica de doces em vidro, geléias inglesas, sistema Morton ou Teysseneau. A firma será Lobato & Paiva. O Paiva é o Eugênio de Paiva Azevedo, meu companheiro de planos. E invadiremos o mercado com uma reclame verdadeiramente americana. Até por aí chegarão os almanaques, as folhinhas de parede, os cartazes de Lobato & Paiva. Nos cinemas, após uma fita sobre a guerra russo-japonesa, em vez do retrato do Tsar ou do filho do Sol em apoteose, lá aparece, num deslumbramento: "Para as lombrigas, compostas Lobato & Paiva" (LOBATO, 1959, 113).

¹⁰ No artigo *Paranóia ou mistificação*, compilado em *Idéias de Jeca Tatu*, Lobato afirma que a pintora é independente, inventiva e original, entretanto, acusava-a de se apropriar de elementos das vanguardas européias, como o Cubismo, o que para ele configurava-se em prejuízo para a consolidação de um caráter estético nacional.

Já nos EUA, com seu recém lançado romance *Choque das raças* na bagagem, conheceu o trabalho de Henry Ford – a quem elogiara as iniciativas de numa série de artigos publicados no Brasil e também traduzira algumas obras, como *Today and tomorrow* e *My life and work*. Comparava-o a Gutenberg, que figurava em seu panteão dedicado aos heróis do trabalho, e creditava-lhe o modelo definitivo para extirpar a miséria humana da face da terra:

Ford (...) incorporava o “idealista orgânico”, que, bem ao gosto do caráter empreendedor lobatiano, não ficava só no plano abstrato, mas delineava seus projetos a partir da realidade. Com isso, o empresário americano ia além, traçando uma nova ordem futura, mais justa e eficiente (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 206).

A crença de Lobato na otimização dos recursos humanos como alavanca do desenvolvimento, capaz de corrigir as questões sociais mais graves, foi definitivamente consolidada após sua visita ao complexo industrial de Ford em Detroit. "Não imaginas que semana fecunda em consequência passei por lá com aquela gente única do mundo!", relata ao médico Cândido Fontoura – seu amigo e presidente do laboratório responsável pela fabricação do Biotônico homônimo – em carta datada de 29 de maio de 1928. "Almocei com Edsel Ford, e foi-me sugerido escrever um livro sobre ele para ser publicado aqui. Ficaram de me fornecer todos os elementos informativos". Aproveitando a viagem, também conheceu a sede da General Motors, que não o deixou menos impressionado. "Que coisa imensa é Detroit! A Ford eu já sabia o que era, mas a G. Motors foi novidade para mim", conta, na mesma oportunidade (NUNES, 1986, 57-59).

O lucro líquido do ano passado foi de 235 milhões de dólares, ou 6.000 por dia... O capital da empresa é equivalente a 9 milhões de contos! A produção está em 9.000 carros por dia. Um assombro. Detroit cresceu dez vezes em 15 anos. Passou de 200.000 habitantes a 2 milhões. Tem uma renda municipal que bate o orçamento do Brasil (NUNES, 1986, 30).

Abraçando a linha do progresso cientificista norte-americano – em uma época em que o Brasil ainda se voltava para a Europa na busca de modelos –, Lobato afirmava que "a humanidade estava desesperada para a racionalidade pragmática do projeto fordista, devendo, a seu ver, atravessar inúmeras etapas intermediárias antes de

adotar o que chama de solução definitiva" (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997, 212).



Fotografia 18 – Campanha do petróleo / Maranhão. Fonte: Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

A foto acima, feita em 1938 durante a Campanha do Petróleo no Maranhão, reforça a idéia inaugurada em *América*, obra em que Lobato assinala, ainda, os ícones da tecnologia americana de ponta e coloca-as em contraponto a reflexões sobre o Brasil, discutindo o avanço dos meios de comunicação e transporte como responsáveis pelo encurtamento das distâncias entre os homens e as sucessivas mudanças que, em decorrência, se processam no consumo, educação e espaço urbano:

Em América, Lobato retoma os diálogos com Mr. Slang – o “inglês da Tijuca” -, com quem percorre, agora, os Estados Unidos. Passeando entre Washington, Detroit, Filadélfia e Nova Iorque, os protagonistas trocam idéias sobre a modernidade e pujança ianques. Todos os ícones da tecnologia avançada servem de contraponto a reflexões sobre o Brasil (...) (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997, 249).

Rádio, telefone, cinema falado, televisão, aeroplano. As inovações tecnológicas que promovem mudanças no modo de ser e pensar encontram em Lobato um fiel entusiasta. Suas conseqüências, por outro lado, também são percebidas:

O chamado progresso não passa duma escravidão cada vez mais apertada, (...). Ignoro se é para o bem ou para o mal nosso que progredimos em corporatividade e diminuimos em indivíduo. (...) A marcha para frente é dirigida, mais e mais, por fatores corporados, como rumo a um ideal coletivo (LOBATO, 1961, 258).

Dentre seus livros infantis, *O garimpeiro do rio das garças* é uma obra lobatiana com marcas nítidas, mesmo não transcorrendo no sítio e sem nenhum integrante da série participando dela. Seu protagonista, João Nariz, evoca Jeca Tatu, mas é um jeca autônomo que, cansado da pobreza, abandona a lavoura e parte em busca de diamantes num garimpo do Mato Grosso. Pelo faro ele descobre um enorme diamante que lhe é imediatamente roubado por ladrões cangaceiros. A narrativa se desenrola com as aventuras de João para reaver a pedra:

Se a velocidade das peripécias exclui reflexões sobre o contexto da história, ela patrocina seqüências de um moderníssimo *non sense*, como quando, por exemplo, o jacaré fica com as calças de João na boca e as leva para sua senhora fazer roupas para os jacarezinhos. O livro sugere a falência da agricultura como meio de vida; à semelhança de Dona Benta, que só enriquece quando encontra petróleo no sítio, João Nariz só melhora de vida quando abandona a roça e vai para o garimpo (LAJOLO, 1985, 53).

Já em *O choque das raças*, primeiro e único romance de Lobato, que se especializara em contos, crônicas e artigos, o cenário são os Estados Unidos do ainda hoje remoto ano de 2228, a ação do romance não se oferece ex-abrupto a seus leitores: tem a mediá-la a voz do desajeitado Ayrton que, por acidente, torna-se confidente de um cientista (doutor Benson) e através de uma máquina do tempo assiste, como numa tela de cinema, a acontecimentos na América do Norte. Interessante ressaltar que o acidente acontece porque Ayrton acelera em demasia o automóvel, seu maior objeto de desejo, perde o controle e é encontrado pelo cientista.

Mas todos nós possuímos um ideal na vida. Meu amigo corretor sonha dirigir a carteira cambial de um banco. Aquele pobre que ali passa, tocando o realejo que herdou do pai e ao qual faltam três notas, sonha com um realejo novo em que não falte nota nenhuma. Eu sonhava... com um automóvel. Meu Deus! As noites que passei pensando nisso, vendo-me no volante, de olhar firme para a frente, fazendo, a berros de klaxon, disparar do meu caminho os pobres e assustadiços pedestres! Como tal sonho me enchia a imaginação! (LOBATO, 1945, 11).

Através de um coletor da onda Z, que captava o tempo, passado ou futuro, no limite máximo do ano de 3527, fixava-se a época escolhida por meio de um cronizador, para então observar-se, no globo de cristal chamado *porviroscópio*, os vários acontecimentos de um determinado período histórico. Como a partir de um certo ponto a máquina se desarranja, o resto da história é contado a ele em parcelas

semanais pela filha do cientista – Jane –, que desafia Ayrton a escrever a história. O *choque* é a história resultante dessa aposta. Através do porviroscópio, instrumento capaz de captar imagens do futuro, Jane testemunha e narra o desenlace do conflito racial nos Estados Unidos que acaba tendo como solução final a aniquilação dos negros, através de sua esterilização em massa (LOJOLO, 2008).

Descrito pelo prof. Benson, o porviroscópio é, “em suma, um aparelho de produzir o tempo artificial com muito mais rapidez do que pelo sistema antigo, que é esperar que o tempo transcorra. Obtenho um ano num minuto (...)” (LOBATO, 1945, 43).

Seus personagens, em número reduzido e “todos muito bem desenhados” são apresentados por um narrador onipresente: começa com o professor Benson, o inventor do porviroscópio; depois vem Jim Roy, “o negro de gênio, *leader* dos cento e oito milhões de negros que as estatísticas revelam em 2228”, e Kerlog, dirigente da raça branca e 88º presidente americano. Seguem-se duas figuras femininas, Evelyn Astor, candidata à Casa Branca, e Miss Elvin, “audaciosa autora da *Simbiose desmascarada*”, ao lado do ministro da Seleção Artificial, John Dudley – “o autor das 72 invenções” –, e do ministro da Paz, “substituto dos nossos atuais ministros da guerra” (LOBATO, 1945).

O livro de Lobato é, na verdade, um romance dentro de outro: a ficção urdida no futuro é vista por meio do porviroscópio, manuseado por personagens do presente, ou seja: em um nível ocorre o choque provocado pela vitória nas urnas de um presidente negro, no outro se desenrola a trama que envolve Ayrton – o protagonista, simples funcionário da firma Sá, Pato e Cia, e sua admiração por Jane.

Leitor de Julio Verne, assim como H. G. Wells, Lobato, com seu porviroscópio, não somente imaginava as coisas, mas as antecipava. O que mais chama a atenção no livro é que Lobato, um assumido entusiasta do pensamento desenvolvimentista, antecipa o futuro. Assim, se Verne criara máquinas imaginárias posteriormente materializadas em naves e submarinos, Lobato também apresentou engenhos que se tornariam corriqueiros no cotidiano:

O ponto alto do texto, entretanto, reside na sua antevisão do fim da era da roda, substituída pela comunicação através de ondas eletromagnéticas – processo que Lobato denomina de “rádio transporte” –, forjando o mundo informatizado das redes de

computador, fibras óticas e infovias da virada para o ano 2000 (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997, 217).

Numa das incursões futuroológicas mais instigantes do texto, Lobato afirma que em vez de ir “todos os dias o empregado para o escritório e voltar pendurado num bonde que desliza sobre barulhentas rodas de aço, fará ele o seu serviço em casa e o radiará para o escritório. Em suma: trabalhar-se-á a distância (LOBATO, 1945, 44). Em carta ao amigo Godofredo Rangel, observa que ao escrever o choque, pôs entre as inovações futuras a televisão: “pois já é realidade. (...) o rádio e a televisão destroem o longe. Em breve futuro a palavra *longe* se tornará arcaísmo” (LOBATO, 1959, 309-310). Após a estada nos Estados Unidos, confessou que nada tinha a alterar em relação ao *Choque*: “A América que lá pintei está absolutamente de acordo com a América (Estados Unidos) que fui encontrar” (LOBATO, 1948, 7).

Sobre o livro, Lobato não afirma que escreveu, mas que *pintou* a América. Antecipador de futuros, o fotógrafo-escritor Lobato traduz essa antecipação, uma de suas principais características, também nas imagens abaixo:



Aquarela 4 – Jardim de Jackson Heights. Fonte: Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 19 – Construção da casa de Jurandir Ubirajara Campos - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 20 – Construção da casa de Jurandir Ubirajara Campos - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 21 – Joyce e Martha com amigas em sua residência. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A Aquarela 4, pintada por Lobato em 1929, inaugura a seqüência de imagens em que há um mesmo motivo em evidência, a janela, em especial sua moldura. Feito nos Estados Unidos, o desenho, numa clara perspectiva moderna, assinala o significado que a fotografia tem para Lobato: janelas que se abrem para o mundo.

A seqüência seguinte (fotografias 19, 20 e 21) mostra uma mesma janela sendo retratada por Lobato em três diferentes momentos. Tomadas em Campos do Jordão durante a construção da casa de sua filha Martha e de seu genro Jurandir Ubirajara Campos, são, respectivamente, de 1936 (fotografias 19 e 20) e 1938. Apesar da

fotografia 21 constar no arquivo como autor não identificado, assume-se aqui a autoria de Lobato, pois a série representa uma espécie de fotonovela da moldura da janela que relata sua construção, com imagens que possibilitam sua visão interna e externa, funcionando como um porviroscópio da última imagem, janela concluída que se abre para o mundo.

4 – O IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO DE MONTEIRO LOBATO

O arquivo CEDAE/IEL/UNICAMP está dividido em dois grandes temas, *Vida familiar* e *Campanha do Petróleo*. Já no acervo da Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato não há divisões e sim referência quanto a datas e nomes relativos às imagens. Independente do arquivo ou livro de origem, a constatação é que a *vontade de guardar* de Lobato tem sua família como tema de um grande número de fotografias.

Além das fotos familiares, em que várias paisagens são utilizadas como cenários (Fazenda Buquira, Estados Unidos, Campos do Jordão, Argentina), um grande número de fotos é dedicada a registrar a Campanha do Petróleo, quando Lobato pode percorrer alguns estados brasileiros. Comparada às fotos de família, os registros fotográficos da Campanha do Petróleo estão numa escala de 70%-30%.

Assim, as divisões e classificações propostas nesta pesquisa para o arquivo de fotografias de autoria de Monteiro Lobato – *Família, Paisagens e Campanha do Petróleo* – segue uma indicação já proposta pelo Arquivo CEDAE ao mesmo tempo em que introduzir novas possibilidades de análise das imagens, compondo seus subcapítulos. É importante mencionar que não há, nos arquivos e nas obras já publicadas que contenham imagens, fotografias sobre a Campanha do Ferro também empreendida pelo fotógrafo-escritor durante as décadas de 1930 e 1940.

4.1 – Família

Inicia-se este subcapítulo com duas fotos da família lobatiana, em épocas distintas, e que reforçam a idéia inaugurada nas discussões anteriores sobre a tensão entre o tradicional e o moderno na fotografia de Lobato:



Fotografia 22 – Maria da Pureza Natividade Monteiro Lobato com os filhos Edgar, em seu colo, e Martha na fazenda São José. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A fotografia 22, tomada em 1913 na fazenda Buquira/SP, está no conjunto das primeiras fotografias feitas pelo fotógrafo-escritor Lobato. Retrata sua esposa Purezinha e seus dois primeiros filhos, Martha e Edgar em primeiro plano, num cenário bucólico que valoriza os atributos naturais da paisagem, numa concepção idealizada da natureza com seus galhos retorcidos. Na foto abaixo, apesar da família permanecer como motivo principal, o cenário e o enquadramento são outros, bem como o aproveitamento da luz que invade o ambiente. Num cenário urbano, Lobato fotografa sua mulher, Purezinha, e suas filhas Martha e Ruth na Nova Iorque de 1928:



Fotografia 23 – Maria da Pureza Natividade Lobato com suas filhas Martha e Ruth em Jackson Heights. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.1.1 – Purezinha

Do arquivo de fotos da família Monteiro Lobato, sua esposa Purezinha merece, sem dúvida, destaque especial. É ela a modelo das primeiras fotografias atribuídas ao fotógrafo-escritor, em 1912, na fazenda Buquira/SP. Recém saídos do enlace em 1908, é com ela que Lobato testa, certamente, cenários, roupas, poses e iluminação que darão início à sua prática de fotógrafo. As fotos escolhidas destacam três momentos de Purezinha:



Fotografia 24 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A imagem acima, em conjunto com as 25, 26, 27 e 28 formam o primeiro momento em que Purezinha é retratada por Lobato. Sempre em primeiro plano, ela é o centro da composição e o cenário tem pouca ou nenhuma importância, prescindindo de qualquer elemento acessório para ter legibilidade. A Purezinha da fotografia 24 é *santificada* pelo olhar de Lobato através do uso da moldura, da manta, do crucifixo no pescoço e de seu olhar virginal, e também pela sua escrita:

A minha metade encanta-me cada vez mais. É inteligentíssima e de tal finura de intuição que ao lado dela minha psíquica se torna pesada como um alemão gordo. Acho que sou perfeitamente feliz porque acertei a metade certa (LOBATO Apud AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997, 90).



Fotografia 25 – Toilette irrepreensível. Fonte: Fonte: CAMARGOS, 2007, 20.

O *toilette irrepreensível* da foto acima é outro exercício de Lobato para ganhar familiaridade com a câmera fotográfica. De cabelos arrumados, com plumas e leque, Purezinha novamente torna-se a modelo de um fotógrafo curioso que, na seqüência abaixo (fotografias 26, 27 e 28), elabora imagens que lembram o cenário de um estúdio (será um estúdio na fazenda?) em que roupas, poses e olhares se misturam e diferem. Na fotografia 28 o olhar de Purezinha é intimidador, bem diferente dos olhares santificados ou enigmáticos das imagens anteriores.



Fotografia 26 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 27 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 28 – Retrato de Maria da Pureza Natividade Lobato - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

O segundo momento de Purezinha é o intermediário, ou seja, ela já não está mais em primeiro plano, nem é o centro da composição, já que o cenário passa a ter uma importância fundamental. A fotografia abaixo, já apresentada na página 58 deste trabalho, mostra uma Purezinha integrada ao ambiente. Na verdade, se a relação com a obra de Stieglitz for retomada, ela está excessiva na imagem:



Fotografia 9 – Maria da Pureza Natividade Lobato em uma rua de Nova Iorque.

Joyce Campos Kornbluh, neta e herdeira dos arquivos do escritor, relata sobre Purezinha:

Meu avô acordava bem cedo, quase de madrugada. Nunca o vi pegando no sono, embora eu dormisse com ele e minha avó na mesma cama, entre os dois. (...) Na cama, a gente conversava, a vovó ficava contando casos, o que tinha acontecido durante o dia, as visitas, quem veio e quem não veio. (...) De vez em quando, vinha uma história, eu apurava o ouvido para escutar as fofocas. Minha avó tinha uma risada gostosa, e quando ela contava um caso era ultradivertido. Se fosse um fato que eu mesma tivesse presenciado, nem reconhecia, de tão interessante que ficava. Tanto que meu avô aproveitava, em seus textos, muita coisa que minha avó contava. Ela era ótima nisso (CAMARGOS, 2007, 14).



Fotografia 29 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 30 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 31 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

O terceiro momento de Purezinha é representado pelas fotografias 29, 30 e 31. No cenário de Campos do Jordão de 1935, ela está completamente integrada ao ambiente, numa posição secundária se relacionada a ele, em especial na fotografia 29, uma das mais belas composições fotográficas do fotógrafo-escritor:

Durante toda a vida de casados, se ela ficava com ciúmes, não demonstrava. Tinha verdadeira adoração pelo meu avô. Eles sempre se deram muito bem, eram amigos, companheiros. Claro que meu avô, com aquela cabeça dele, apreciava a beleza feminina. E os encantos da minha avó acabaram muito cedo, com quarenta anos. A ela coube o papel de *mater* dolorosa. Mas realmente agüentou firme. A admiração pelo marido era tanta que, apesar do sofrimento que enfrentou, manteve o bom humor e contava casos divertidíssimos (CAMARGOS, 2007, 21).

Além disso, as imagens também demonstram a maneira como elementos da fotografia tradicional permanecem na produção fotográfica lobatiana, tendo como tema a natureza campestre, a exemplo da fotografia 22.

4.1.2 – Filhos, netos e fantasias



Fotografia 32 – Filhos de Monteiro Lobato em Jackson Heights - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Ao lado das fotos de sua esposa Purezinha, as imagens dos filhos e netos (e também de genro e noras) são motivos freqüentes no álbum de família lobatiano. O que desperta a atenção para as imagens, todavia, é que não há fotografias registrando eventos familiares, como festas de aniversários, batizados ou bodas, reforçando a idéia inaugurada na introdução de que Lobato não era um fotógrafo-turista e agregando um novo elemento: aqui, percebe-se também que ele não tinha a preocupação de registrar eventos do cotidiano comuns a outras famílias.

As imagens apontam muito mais para a construção de fotografias em que a fantasia, tão comum em sua literatura, em especial a infanto-juvenil, funciona como elemento

central, como ponto de partida para o fotógrafo escritor que, como no sítio, mescla fantasia e realidade, relação essencial para a compreensão do imaginário (fotográfico) de Monteiro Lobato.

Das fantasias construídas por Lobato em seu álbum familiar, *o ideal da família americana* é uma delas. As imagens feitas durante sua permanência nos Estados Unidos como adido comercial demonstram o interesse do fotógrafo-escritor em mostrá-los sempre em espaços modernos, como nas imagens 32 e 33, tomadas em 1928. Na imagem abaixo assume-se a autoria de Lobato, já que o cenário urbano e o motivo familiar são os mesmos das demais fotografias, tomadas na mesma época e registradas pelo arquivo como feitas por ele.



Fotografia 33 – Maria da Pureza Natividade Lobato com suas filhas e J. U. Campos em uma estação ferroviária. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 34 – Guilherme Monteiro Lobato no conjunto de Jackson Heights. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A imagem acima, também feita em 1928, mostra um dos filhos de Lobato, Guilherme, numa composição que remete, em especial pelo penteado, à figura de Rudolph Valentino, popular ator do cinema norte-americano na década de 1920. Vivendo em Nova Iorque, Lobato certamente teve contato com a produção cinematográfica do país, em franca ascensão, com o cinema ganhando espaço nas salas de exibição permanentes. Em 1927, *The jazz singer* foi o primeiro filme sonoro exibido nos EUA; além disso, no mesmo ano, foi inaugurada a maior sala de cinema da época, em Nova Iorque, com mais de 6000 lugares (SKLAR, 1978).



Fotografia 35 – Joyce fantasiada. Fonte: Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.



Fotografia 36 – Joyce em sua residência. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Além dos filhos, Lobato costumava *fotofantasiar* com muita frequência sua neta Joyce, nascida nos Estados Unidos. Filha de Martha, sua filha mais velha, e J.U. Campos, que por anos irá ilustrar suas obras, avô e neta mantinham contato constante, principalmente nos períodos que Lobato passava em Campos do Jordão, momento que renderá vários registros fotográficos. As fotos 35 e 36 acima, tomadas na cidade entre 1935 e 1936, foram certamente montadas por Lobato:

Meu avô tirava suas fotografias quando íamos passear e caçar borboletas com a rede de filó que minha avó fabricou. Nessas ocasiões, levava a máquina Rolleyflex (...). Na hora de tirar foto, eu estava sempre fazendo alguma travessura, correndo, subindo em árvores, pegando borboletas ou vendo um bicho. Às vezes, ele pedia: “Joyce, dá uma parada aí que eu vou tirar uma fotografia”. Eu atendia, mas raramente posava, a não ser uma vez, encostada numa árvore. Ele dizia “faz isso, faz aquilo” e eu obedecia. Tinha um pente da minha avó que, de vez em quando, mandava eu usar. Ele falava: “Vamos tirar uma fotografia, então, ria para a câmera”. Se eu não quisesse, eu recusava: “Ah, Juca, não...” (CAMARGOS, 2007, 52).

Além de Joyce, Lobato fantasiou outras mulheres de sua família. Na fotografia abaixo, duas irmãs de Purezinha, Noemia e Finoca, vestem-se de camponesas: “algumas fotos eram ensaiadas; outras, eram flagrantes cheios de imaginação que ele conseguia captar (...). Pôr-do-sol e mulher bonita, ele vivia retratando, assim como as cunhadas Finoca, a irmã mais nova da minha avó, e a mais velha (...)” (CAMARGOS, 2007, 56).

A característica de ensaio e experimentação comum as suas primeiras fotos (retratos da primeira fase de Purezinha), reaparece na imagem abaixo, feita no mesmo período na fazenda Buquira:

Meu avô, às vezes, produzia as fotos e nos mandava fantasiar de ciganas. Noemia, irmã da minha avó, era metida a artista de teatro. Como fazia o tipo moreno, Juca pedia para ela bancar a espanhola lá na fazenda e a fotografava dançando, na época em que ela ainda era solteira (CAMARGOS, 2007, 56).

É nesta foto, também, que a sombra de Lobato aparece pela primeira vez, como uma espécie de *assinatura* das imagens:



Fotografia 37 – Noemia e Finoca Natividade na fazenda São José. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Seguindo a *lógica da fantasia* presente nas imagens anteriores deste subcapítulo, os filhos Edgar e Guilherme também são fotografados em poses e cenários singulares. A seqüência que compreende o intervalo de fotos entre 38 e 40 mostra o filho mais novo de Lobato, Guilherme, em duas situações: sedutor e enigmático (fotografia 38, 1932, sem local) e como um aventureiro desbravador nas fotografias 39 e 40, também de 1932, feitas provavelmente em Campos do Jordão, já que o ambiente que serve de cenário é similar às paisagens do local.

A imagem do aventureiro desbravador remete também ao personagem Pedrinho, do *Sítio*. Em *Caçadas de Pedrinho*, ele aparece cheio de coragem para matar a onça que afugenta os moradores da região, organizando uma expedição para caçar a fera.

A fotografia 41, em que aparece Jurandir Ubirajara Campos, é exibida nesta seção por conta das roupas do retratado, muito próximas às de aventureiro desbravador usadas pelo cunhado Guilherme. Datada de 1935, o local também é Campos do Jordão.



Fotografia 38 – Guilherme Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 39 – Retrato de Guilherme Monteiro Lobato - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 40 – Retrato de Guilherme Monteiro Lobato - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 41 – Jurandir Ubirajara Campos. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

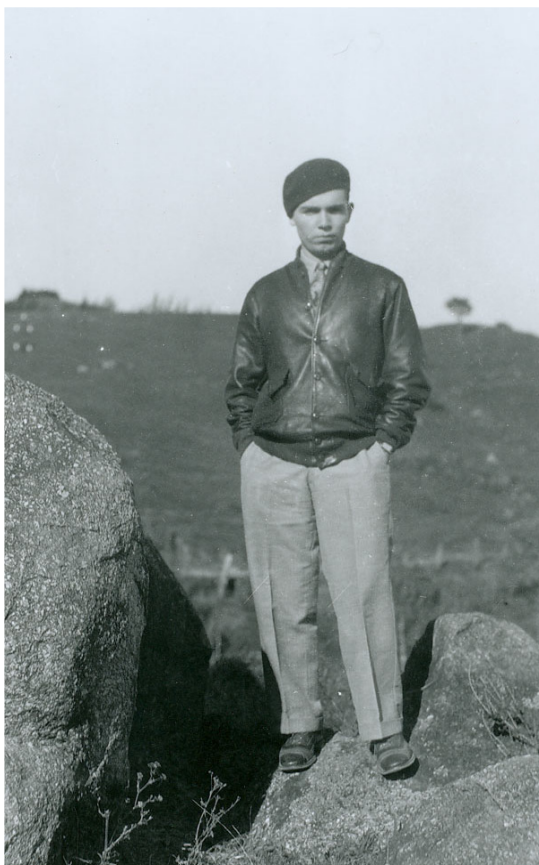
Já nas fotografias 42 e 43, quem se apresenta é o filho mais velho, Edgar. Sempre retratado de maneira séria e sisuda, como na fotografia 42, de 1928 em Nova Iorque, ele também aparece através de outro recurso utilizado por Lobato, o da *repetição de motivos*, como nas fotos 40 e 41. Na imagem acima ele usa roupas que são praticamente idênticas às utilizadas pelo irmão caçula, um ou dois anos antes (fotografia 34), já que a fotografia 43 é de 1929-1930, sem local de registro. Como o irmão, ele mantém um certo ar cinematográfico.

O que há de comum entre ambos, também, é a morte precoce. Edgar nasceu em 1910 e faleceu em 1943, enquanto Guilherme nasceu em 1912 e morreu em 1938, ambos, certamente, de complicações respiratórias. Da fase das doenças, pouco de retrata e fala sobre eles, os registros são quase que inexistentes – algo que o fotógrafo-escritor Lobato talvez não quisesse guardar. Durante as pesquisas foi encontrada a carta abaixo, de Lobato para Purezinha, em 1942, apresentada em trecho:

Como são tristes as suas cartas. Eu fico frio sabendo você aí vendo o pobre Edgard eternamente queimado pelo fogo lento da febre. Venha passar algumas semanas aqui. Basta de desgraças. Se você se sacrifica demais, é capaz de também cair doente. Tenho um presente de Natal para você: um corte de “tropical” azul marinho, que comprei de um americano. Espero que desta vez seja fazenda boa (...) (CEDAE/IEL/UNICAMP).



Fotografia 42 – Edgar Monteiro Lobato no conjunto de Jackson Heights. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 43 – Edgar Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.1.3 – Na cozinha



Fotografia 44 – Retrato de Anastácia com Guilherme Monteiro Lobato na fazenda São José. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

O negro não é uma figura de destaque na literatura lobatiana, assim como merece pouco espaço em sua fotografia. Isso, porém, não impede que as poucas imagens sejam carregadas de significado. A fotografia 44, por exemplo, mostra um dos filhos de Lobato, Guilherme, no colo de Anastácia, em 1913, na fazenda Buquira. Empregada da família, foi quem certamente serviu de inspiração para a Tia Nastácia do Sítio do pica-pau amarelo, cozinheira de mão cheia. A relação de Lobato com as empregadas domésticas de sua casa é descrita por sua neta como ligada sempre ao ato de comer:

Para ele, curau era o manjar dos deuses, principalmente quando feito por algumas das empregadas que minha avó criou desde pequenas, a Benedita e a Maria de Gabriela. Lembro ainda da mandioca e da bala de coco feita por uma governanta da casa da minha avó, a dona Nenê. No porão alto, tinha um fogão onde se fervia a roupa até ficar bem branca. Ali, ela também embrulhava as balas, as grandes vedetes das festas. Meu avô achava toda a comida maravilhosa, elogiava muito a Benta, cozinheira da minha casa que, ainda por cima, jogava no bicho para ele (CAMARGOS, 2007, 45).

A semelhança entre a foto e o desenho abaixo – pose de perfil, roupas, avental e a presença da panela – reforça essa relação entre a imagem do negro construída por Lobato e a maneira como são retratados. Há em sua literatura personagens que fogem ao estereótipo de Nastácia, como *Negrinha* do conto homônimo e os personagens negros que concorrem à presidência dos Estados Unidos em *O choque das raças*, obra em que, além de demonstrar sua admiração pelo pragmatismo orgânico dos Estados Unidos, coloca em evidência a questão da desigualdade social.

Tomada em 1948, em São Paulo, a fotografia abaixo faz parte das últimas imagens feitas pelo fotógrafo-escritor. Como Lobato retornou da Argentina em 1947 e passou a residir no prédio da Editora Brasiliense em São Paulo, crê-se que a fotografada seja uma empregada de sua casa ou da residência de sua filha Martha, já que há no Arquivo CEDAE uma seqüência de fotos delas. Já a aquarela, feita por Belmonte em 1939, ilustrava o livro *A reforma da natureza*, obra infanto-juvenil que relatava as peripécias da boneca Emília reformando tudo ao seu redor. Com a ajuda da amiga rã, Emília criou, entre outras coisas, o passarinho-ninho, o livro comestível, o porco magro, o sei-lá-que-animal-é-esse e o bule que apita, exatamente como na aquarela (e também na foto).

Além da relação com a panela que emite som, Lobato também propõe na fotografia abaixo a repetição de temas, representada pela encenação, já feita em suas primeiras fotografias, na fazenda Buquira, com Purezinha e suas irmãs, e também com seus filhos. A personagem da foto encena com perfeição as roupas e atitudes da mulher desenhada por Belmonte.



Aquarela 5 – Tia Nastácia em ilustração de Belmonte para *A reforma da natureza*. Fonte: CAMARGOS, 2007, 42.



Fotografia 45 – Martha Campos em sua residência. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.1.4 – Suspensos

Esta seção é formada por um conjunto de fotos inusitado. Durante a análise das fotografias, notou-se que algumas pessoas fotografadas por Lobato, sempre de sua convivência íntima, apareciam num lugar diferenciado das demais, pendurados ou suspensos em algo. Conclui-se que essa posição de patamar elevado certamente indica uma ligação afetiva intensa do fotógrafo-escritor com os retratados.

Sua neta Joyce, herdeira dos arquivos do escritor e fonte de memória oral para vários relatos sobre a vida de Lobato, que originaram o livro *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato* e auxiliaram na organização do arquivo CEDAE/IEL/UNICAMP, é quem inaugura as imagens. Na seqüência de fotos abaixo, 46 a 48, ela surge suspensa em três momentos diferentes: em árvores (certamente em dias alternados, pois suas roupas são diferentes) e em pedras. Tomadas em 1935, têm como cenário Campos do Jordão:

Por isso a temporada em Campos do Jordão foi o melhor período da minha infância. Estava longe do meu pai, que era bravíssimo, e junto dos meus avós eu podia fazer tudo o que quisesse (...). Aprendi com Juca a fazer tudo o que uma criança não deveria fazer, como pegar aranha, minhoca e taturana com a mão. Um dia, me queimei com uma lagarta peluda, cor de laranja, que deixou meus dedos inchados e vermelhos (CAMARGOS, 2007, 32-33).



Fotografia 46 – Joyce em Campos do Jordão - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 47 – Joyce em Campos do Jordão - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 48 – Joyce em Campos do Jordão - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Além de Joyce, outros membros de sua família são retratados em posição de destaque: seus pais Martha e Jurandir. Feitas respectivamente em 1936 e 1935, também em Campos do Jordão, as fotografias 49 e 50 evidenciam novamente o gosto de Lobato pela repetição de cenários e/ou temas. Martha e o marido estão em poses muito similares e no mesmo cenário, sentados na mesma árvore. O que muda é a opção de enquadramento feita pelo fotógrafo, além da proximidade com os retratados.



Fotografia 49 – Martha Lobato Campos em uma árvore. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 50 – Jurandir Ubirajara Campos. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Já no intervalo de fotos abaixo, a retratada é Idalina do Amaral Graça, grande amiga do fotógrafo-escritor. Natural de Ilha Bela, escrevia prosa e verso e era grande fã de Lobato, com quem manteve longa correspondência. Enviava a ele os mais diversos presentes, em especial os doces de fruta. Conheceram-se durante uma viagem à Ubatuba feita pela família, provavelmente em 1941, quando se hospedaram na pensão mantida por Idalina. “Passaram o dia inteiro andando na praia, ela lendo e meu avô escutando. “Maravilha! Tem que editar! É uma escritora nata que só falta lapidar!”, ele falava com aquele entusiasmo que deixou o ego dela no céu” (CAMARGOS, 2007, 98). As fotos foram tomadas em 1942, em Campos do Jordão e Ubatuba, respectivamente:



Fotografia 51 – Alice Elizabeth Rocha e Idalina do Amaral Graça em viagem a Campos do Jordão.
Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 52 – D. Idalina do Amaral Graça em uma praia. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

De maneira oposta à que retratava sua esposa Purezinha, em especial na sua *terceira fase*, Lobato fotografava Idalina em momentos de lazer e com semblante alegre. Idalina é, ainda, a única pessoa de fora da família Lobato que aparece suspensa em algo, sugerindo aí uma relação de proximidade e intimidade com o fotógrafo-escritor Lobato.

4.1.5 – Mulheres



Fotografia 53 – Gulnara de Moraes e sua mãe, Esther Lobato de Moraes na casa de Monteiro Lobato.
Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

No imaginário lobatiano, as mulheres ganharam espaço de destaque. Como sua família era praticamente um matriarcado, Lobato cresceu rodeado por elas desde a infância: suas duas avós, a mãe, as irmãs Esther (Teca) e Judith, a esposa Purezinha, cunhadas, as filhas Martha e Ruth, a sobrinha Gulnara e a neta Joyce, além de suas amigas pessoais e de anônimas que aparecem retratadas em algumas fotografias:

Juca apreciava as mulheres fortes, como a tia Teca, irmã dele, que sustentou a casa costurando para fora, era auto-suficiente e feminista já naqueles tempos. Ela conseguiu ganhar dinheiro, tinha uma criatividade extraordinária e fazia vestidos diferentes, meios loucos, para uma clientela da alta sociedade. As fantasias de carnaval que inventava eram famosas, realmente um luxo. Sua filha Gulnara e o marido Edgar, filho de Juca, sempre moraram com ela. Tia Teca manteve o genro doente e o netinho de dez meses, Rodrigo, além da minha avó e Ruth, quando meu avô foi para a cadeia (CAMARGOS, 2007, 27).

O depoimento de Joyce contribui também para a compreensão da admiração de Lobato por Idalina do Amaral Graça, que além das fotografias apresentadas na seção anterior, aparece em várias fotos do arquivo CEDAE/IEL/UNICAMP. Além de escrever versos e gerenciar a pensão em Ubatuba, ela cuidava do marido doente, que por conta da diabetes perdeu as duas pernas seguidamente. As fotografias aqui apresentadas, 54 e 55, foram feitas em 1942, em Campos do Jordão e Ubatuba, respectivamente.



Fotografia 54 – Alice Elizabeth Rocha e Idalina do Amaral Graça em viagem a Campos do Jordão - II.
Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 55 – D. Idalina do Amaral Graça em uma praia - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Já a fotografia abaixo retrata Martha Lobato e uma amiga, Sara, na Campos do Jordão de 1940. A foto traz uma composição que remete ao estilo adotado por Lobato durante o período em que esteve nos Estados Unidos, tanto pelo enquadramento quanto pela presença do automóvel em primeiro plano (ver fotografia 3). Sara, a provável proprietária do carro, remete às personagens femininas/feministas criadas por Lobato em *O choque das raças*.

No livro, Lobato desenha mulheres como Evelyn Astor, candidata à Casa Branca, e Miss Elvin, autora de um livro chamado *Simbiose desmacarada*, no qual enaltece a figura feminina e denuncia que a mulher não era a "fêmea natural do homem", mas que este havia "repudiado" a sua fêmea original em época remota e que o "pobre animal" havia se extinguido. As mulheres seriam, assim, as fêmeas de um povo anfíbio, cujos machos, naturalmente, foram massacrados pelos machos humanos numa espécie de versão pré-histórica do *Rapto das Sabinas*. Em carta, Lobato afirma:

O mais curioso da América é o grau da independência a que se alçou a mulher. Estão no seu paraíso. Riem-se de puro bem-estar. São donas do homem. Fazem as leis. Dirigem o país. E que lindas pernas têm! (NUNES, 1984, 13-14).



Fotografia 56 – Martha, Joyce, Ruth e Sara na casa de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A idéia do Sítio como um matriarcado e o tratamento dado por Lobato às personagens femininas fez com que alguns estudiosos de sua obra afirmassem que ele “foi o primeiro escritor brasileiro não só antimachista, mas até mesmo o primeiro a colocar a mulher em posição privilegiada, de destaque, de autoridade e até mesmo de inegável liderança” (DANTAS, 1982, 177).

Um bom exemplo disso é D. Benta, a “dona” do Sítio. Avó inteligente e habilidosa no trato com os netos e com Tia Nastácia, é simpática, intuitiva e culta, além de participar das aventuras, sugerir brincadeiras e ler livros maravilhosos. Também Narizinho revela em diversas ocasiões sua satisfação em ser menina. Em uma das passagens do Sítio, Pedrinho chega de São Paulo trazendo presentes para todos e esconde atrás das costas uma caixa embrulhada, perguntando bem animado:

“Narizinho, adivinhe o que eu trouxe para você?”

“Já sei – responde a menina – uma boneca que chora e abre e fecha os olhos.” Pedrinho fica desapontado: “Como é que você adivinhou?”

E Narizinho: “Grande coisa! Adivinhei porque conheço você. E fique sabendo, seu bobo, que as meninas são muito mais espertas que os meninos...” (LOBATO Apud DANTAS, 1982, 178).

Outra personagem feminina do Sítio é Tia Nastácia que, apesar de sua simplicidade e pouca instrução, é quem, na viagem à Lua, acalma o perigoso dragão de São Jorge, oferecendo-lhe um dos seus apetitosos bolinhos de frigideira.

A de mais destaque, e certamente uma das personagens mais populares da literatura brasileira, é Emília. Ainda mais esperta que Narizinho, é auto-suficiente, mandona, inventiva e vaidosa de todos os seus dons. Assim, se D. Benta é a dona do Sítio, Emília é a líder, personagem feminina em que Lobato certamente agregou os atributos necessários da sua concepção de mulher bem sucedida.

Nas fotos abaixo, uma seqüência de mulheres retratadas por Lobato: na fotografia 57, sua filha e neta aparecem acompanhadas de algumas amigas. Da esquerda para a direita, as jovens que fazem pose de perfil, o mesmo que Joyce no lado direito, Martha ao centro, sempre séria e sisuda, e entre elas uma amiga que parece um pouco tímida com a presença da máquina fotográfica.



Fotografia 57 – Joyce e Martha com amigas em sua residência. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Timidez que se repete na fotografia 58 – onde novamente percebe-se a assinatura de Lobato através de sua sombra, agora sem chapéu – em que a jovem acaricia uma planta que remete a um símbolo fálico. Ambas foram tomadas em 1938, em Campos do Jordão. Já a fotografia 58, feita entre 1935 e 1938 em Mato Grosso, não traz informações de nomes, mas mostra que durante a Campanha do petróleo Lobato também se dedicou a fotografar mulheres.



Fotografia 58 – Joyce e Martha com amigas em sua residência - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 59 – Campanha do Petróleo em Mato Grosso. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.2 – Cenários

Os cenários apresentados nas fotos e aquarelas de Lobato podem ser considerados como paisagens onde também se desenrolam as tramas de sua obra literária. Espaços rurais, urbanos e praias que o escritor-fotógrafo viveu ou visitou e que, ao serem retratados, sugerem essa ligação entre apreensão visual e construção literária.

A fazenda Buquira, por exemplo, serviu de inspiração para as primeiras produções que fizeram de Lobato um escritor conhecido no país: *Velha Praga*, *Urupês* e, posteriormente, *Cidades Mortas*. É também nesta paisagem que um dos personagens mais conhecidos da produção literária lobatiana ganha relevo: o Jeca Tatu. Além disso, o Sítio do pica-pau amarelo é ambientado em uma fazenda. Na fotografia abaixo, a fazenda que herdou de seu avô é retratada em imagem feita entre 1911-1917.



Fotografia 60 – Vista parcial da Fazenda São José. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Sobe Buquira, ele afirma: “Estou na fazenda há já uma semana, lidando com doenças de bestas, bicheiras de carneiro, roças de milho (...). Ainda não adquiri o olho exclusivamente utilitário. Uso muito o estético – e temo que isso me dê prejuízo” (LOBATO Apud AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 93).

Nas imagens abaixo, o cenário é Nova Iorque, espaço urbano onde Lobato viveu por alguns anos (1927-1931) e que lhe inspirou obras como *O choque das raças* e *América*. Além disso, esse período em solo norte-americano foi decisivo para a construção dos projetos desenvolvimentistas que julgava necessário para que o Brasil se desenvolvesse economicamente: as campanhas do petróleo e do ferro que empreendeu quando retornou ao país. As aquarelas foram feitas em Nova Iorque e são, respectivamente, de 1929 e 1928.



Aquarela 6 – Ponte George Washington. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Aquarela 7 – Atrás da casa do Woisky em Greenville. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Esse espaço urbano retratado por Lobato nas aquarelas acima apresenta um motivo comum: os fios e os postes de eletricidade. Responsáveis pela transmissão de energia elétrica, carregam também a ideia de um caminho a ser seguido para que se alcançar a tão sonhada modernidade. A fotografia 29, novamente apresentada, resgata o tema, desta vez no bucólico cenário de Campos do Jordão:



Fotografia 29 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.2.1 – Fazenda São José (Buquira)

A paisagem da fazenda Buquira, aliada às memórias de infância do menino Lobato neto do Visconde de Tremembé, são ponto de partida para a elaboração dos cenários das primeiras produções que fizeram dele um escritor conhecido no país: *Velha Praga*, *Urupês* e, posteriormente, *Cidades Mortas*.

Tendo iniciado no ano anterior sua colaboração no *Estado de S. Paulo*, foi com o artigo *Velha Praga*, de 1914, que contribuiu para o início do fim do neo-ufanismo¹¹ nativista, lançado desde 1904 com Euclides da Cunha e sua sentença “o sertanejo é antes de tudo um forte”. Era o neo-nacionalismo encarnado na figura de Jeca Tatu, um matuto de cócoras, e as imagens dos urupês, isto é, dos cogumelos passivos a que iria se referir futuramente em artigos sucessores.

O que esse neo-nacionalismo apresentava era uma nova visão do Brasil. Enquanto Euclides percebia o homem dominando a terra inóspita, Lobato o via esmagado por essa mesma natureza que, ao mesmo tempo em que apresentava como exuberante e bravia, era também depauperante e convidativa ao conformismo. A prosa de Lobato, de fundo sarcástico e pessimista, confluía para a mesma direção que a de Euclides, claramente ufanista.

Ao publicar *Urupês*, em 1918, Lobato começou sua batalha pelo livro. Nesse mesmo ano sua obra alcançou três edições, fato inédito no Brasil da época. E no ano seguinte, quando Rui Barbosa adotou o Jeca Tatu como o tipo do anti-herói, o passivo cogumelo de Lobato chegou a vender entre trinta e quarenta mil exemplares num só ano:

Pela primeira vez, em nossa história literária, um livro conseguia fazer um movimento político social alastrar-se pelo país inteiro. Desses *Urupês* nasceram *Cidades Mortas*, *Idéias de Jeca Tatu*, *Onda Verde* e tantos outros, surgidos da leitura de Balzac e de Camilo Castelo Branco que Lobato fazia em suas vigílias de promotor público em Areias (DANTAS, 1982, 47).

¹¹ Na afirmação do nacionalismo, a literatura brasileira do final do século XIX e início do XX começou glorificando o indígena, de quem José de Alencar fez os heróis de seus romances: Peri, Ubirajara e Iracema. Depois passou a atribuir ao caboclo brasileiro, ao mestiço de índio, negro e português as grandes qualidades que antes eram tributadas aos indígenas. Para Lobato, os que insistiam na construção dessa imagem não conheciam o caboclo nem seu mundo.

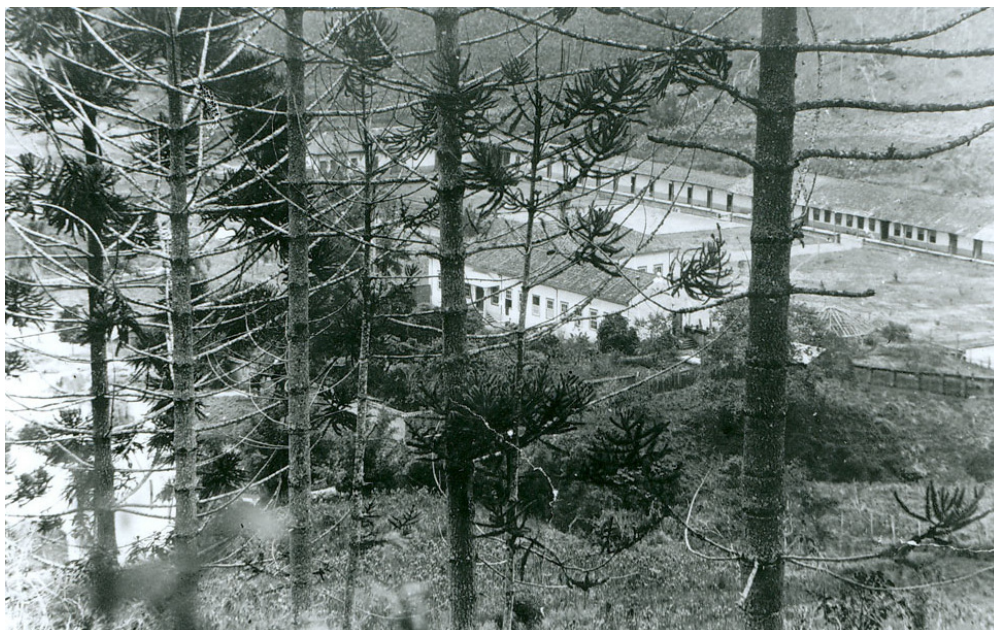
No que tange às classificações da obra literária, *Urupês* não pertencia à corrente que se poderia chamar de psicológica, liderada por Machado de Assis, nem à social, da qual Canaã ainda é um bom exemplo. Incorporado aos regionalistas, ao lado do já citado Euclides da Cunha, tinha como características a crítica e o julgamento, despertando a atenção para o interior do Brasil, doloroso nos atrasos e nos vícios. Essa mudança na imagem do caboclo instaurada por Lobato foi certamente responsável pelo reconhecimento de sua obra pela opinião nacional.

Quanto à construção dos personagens de seus contos, Lobato não os explica por sua vida interior ou psíquica, mas em função de seu aspecto físico, pelas exterioridades ou atos que praticam. É quase que um retrato fiel, uma foto para a carteira de identidade, objetivo e facilmente reconhecido.

Em Monteiro Lobato, o narrador sempre sabe mais que os personagens e há predomínio da narrativa em terceira pessoa, o recurso da onisciência. É ele quem pinta, com as cores que bem deseja, quem cria cenários e tece a trama narrativa resultado da observação direta. Lobato escritor-pintor-fotógrafo.

A linguagem, para ele, é veículo transmissor de emoções ou conhecimentos, sobretudo de cunho sociológico: “as metáforas, os recursos retóricos, tem como base principalmente a adjetivação diferente ou a verbalização igualmente insólita, geralmente cômica. É uma literatura que aproveita muito o extra-literário” (DANTAS, 1982, 65). Da mesma maneira que suas imagens aproveitam o extra-revelado.

As fotografias abaixo revelam uma vista parcial da fazenda São José (Buquira) em São Paulo no ano de 1912, cenário rural que servirá de inspiração para Lobato e um trabalhador rural, figura que dará origem ao Jeca (sem data e local):



Fotografia 61 – Vista parcial da Fazenda São José. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 62 – Trabalhador rural. Fonte: Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

4.2.2 – Campos do Jordão



Fotografia 63 – Vista parcial de Campos do Jordão – I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 64 – Vista parcial de Campos do Jordão – II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Campos do Jordão é um cenário de destaque na produção fotográfica de Lobato, seja pelo grande número de fotos presentes nos arquivos, seja pelos temas que podem ser pensados a partir delas. Nas fotos acima, feitas em 1935, o destaque é para as paisagens campestres que marcam uma espécie de retomada do gosto de Lobato pelos cenários não urbanos, já que remetem às suas primeiras fotos feitas na fazenda Buquira entre 1912 a 1918, com claras características da fotografia tradicional.

Além de retratar a natureza, Lobato também tomou várias fotografias em que a água é o elemento central, seja em rios, cachoeiras ou lagos. Apesar de não ser cenário corriqueiro na obra literária lobatiana, ela é palco, no Sítio, de alguns acontecimentos – como quando Narizinho mergulha no riacho, tornando possível, assim, atravessar a fronteira entre realidade e fantasia – e personagens, como sereias que surgem de cachoeiras. O conto *Os faroleiros*, de *Urupês*, retrata a solidão noturna dos moradores de um farol, à beira-mar. Já nas fotografias, a água aparece em várias imagens, como na abaixo, de 1935.



Fotografia 65 – Vista parcial de Campos do Jordão - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

O terceiro tema perceptível nas fotografias de Campos do Jordão é o cenário de brincadeiras das crianças, os netos de Lobato. Brincando próximo à água, vê-se abaixo Gulnara, sobrinha e nora de Lobato, casada com seu filho Edgar e mãe de Rodrigo, a criança que aparece na imagem, em rara aparição, pois são poucas as imagens em que é retratado.



Fotografia 66 – Joyce em Campos do Jordão - V. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Ambas tomadas em 1935, as fotografias 66 e 67 também tem em comum o motivo que retratam, a brincadeira. Na foto abaixo, encostadas na cerca e olhando adiante, as crianças parecem combinar a próxima aventura, dizendo: “vamos pular essa cerca?” .



Fotografia 67 – Joyce em Campos do Jordão - VI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.2.2.1 – Caminhos e destinos

Ainda em Campos do Jordão, morando num chalé rústico em companhia dos filhos Guilherme e Edgar em tratamento de saúde, na década de trinta, Lobato escreveu grande parte de sua obra infanto-juvenil. Antes de seguir para as montanhas, morou no bairro de Capivari, em São Paulo, na única casa que em vida chegou a ser proprietário e também no bairro da Aclimação. De característica nômade, mudou-se várias vezes:

Quando a estante do escritório do meu avô estava cheia, ele já estava mudando de novo. Só na Aclimação morou em quatro casas. Viveu nos Estados Unidos, Rio de Janeiro, Argentina. Depois de Buenos Aires é que ficou tudo encaixotado comigo, inclusive a mobília do Visconde. (...) Quando Juca foi preso, depois de entrar em conflito com o Governo Vargas em torno da questão do petróleo, eles ficaram uns três meses sem pagar o aluguel. Como minha avó não tinha condições de manter a casa, foi morar com a Teca, irmã do meu avô. Nesse período, os caixotes de livros seguiram para um depósito junto com a mobília. (...) Sempre que se mudava, ele fazia leilão das coisas; era uma mania que vinha desde quando viveu na fazenda. (CAMARGOS, 2007, 65).

Os caminhos e destinos de Lobato mostram-se variados, bem como os projetos nos quais se envolve durante sua variada trajetória: pintor, escritor, fotógrafo, fazendeiro, tradutor, adido comercial, investidor, tradutor, cronista, contista. Nesta seção, as fotos apresentam caminhos que levam (ou parecem levar) a algum lugar, ou a algum projeto, ou a alguém.

A seleção de fotos abaixo é composta por caminhos traçados em épocas e lugares diferentes: a primeira retrata uma rua no município de Areias na década de 30, onde Lobato foi promotor de justiça na década de 10. As duas últimas trazem caminhos fotografados em Mato Grosso, entre 1935 e 1938. Enquanto a fotografia 69 exibe uma trilha de coqueiros em linha reta, a 70, provavelmente de uma vista aérea, exibe um caminho infinito que se perde no horizonte. O ponto de chegada que nenhuma das fotos exibe pode ser compreendido como o lugar do futuro, certamente onde Lobato deseja estar.



Fotografia 68 – Vista parcial de Areais. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 69 – Campanha do petróleo em Mato Grosso- II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 70 – Campanha do petróleo em Mato Grosso- III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Campos do Jordão é o cenário em que Lobato mais retrata seus caminhos e destinos. Nas imagens a seguir, uma curva com Purezinha e Joyce à espera, uma rua praticamente vazia, ambas de 1935, ou um caminho de plantas na casa de sua filha Martha, de 1936, todas tomadas na cidade e interpretadas como possibilidades da projeção futura de Lobato, homem do porviroscópio.



Fotografia 71 – Maria da Pureza Natividade Lobato em Campos do Jordão - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 72 – Vista parcial de Campos do Jordão - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 73 – Martha e Joyce em sua residência. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Entre os caminhos e destinos da fotografia de Lobato em Campos do Jordão, a seleção abaixo é particularmente interessante, já que há várias fotos em que sua filha Martha aparece no fim de um trajeto, feito de pedras ou plantas – as duas primeiras são de 1936 e a última de 1938.

Martha, nesse sentido, representa certamente o percurso seguro a ser seguido, o esteio, lugar onde Lobato se sente amparado. O espaço da residência de Martha seria, assim, lugar de conforto para o fotógrafo-escritor, principalmente após a morte de dois de seus filhos.



Fotografia 74 – Martha e Joyce em sua residência - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 75 – Martha e Joyce em sua residência - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 76 – Joyce e Martha com amigas em sua residência - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Apesar de reconhecer Martha e seu espaço doméstico como lugar de esteio e amparo, Lobato abre mão da segurança familiar e lança-se na Campanha do Petróleo, percorrendo o Brasil durante anos, na esperança de que o ouro negro pudesse trazer ao país o modelo de modernidade e eficiência idealizado por ele a partir da experiência americana. A imagem abaixo mostra o banco vazio deixado pelo fotógrafo-escritor na casa de sua filha e o caminho que o levará para um lugar ainda não conhecido:



Fotografia 77 – Martha e Joyce em sua residência - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.2.3 – Praias



Aquarela 8 – Paisagem marinha. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 78 – Campanha do Petróleo em Alagoas - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Novamente a água se torna cenário para a produção fotográfica de Lobato. Tema recorrente, se antes, em Campos do Jordão, o fotógrafo-escritor dedicava-se a retratar rios, aqui as praias passam a merecer seu foco. Na comparação entre a aquarela 8 e a fotografia 78, nota-se que o tema está também presente nas aquarelas pintadas por ele, desde a primeira, dedicada à sua avó (ver Aquarela 2). Assim como Campos do Jordão, Lobato tinha grande atração pelo mar, como demonstra em carta ao amigo Godofredo Rangel:

Depois que saí de Areias, não pude nem sequer pensar nos nossos deliciosos planos, coitadinhos! Não sei que fazer de mim, se vou para Caçapava, se fico em S. Paulo ou retorno para Areias. Também ando a pensar em Ubatuba por causa do mar. Todo um ano só mar, mar, mar, como no *Joie de Vivre* de Zola, em que o mar marulha desde a primeira página até a última! (LOBATO apud DANTAS, 1982, 34).

A seleção de imagens desta seção conta com fotos de sua neta Joyce brincando em praias paulistas, como Ubatuba e Santos em 1940 (respectivamente fotos 78 e 79) e de várias imagens feitas por Lobato durante a Campanha do Petróleo em Alagoas, todas de 1935.



Fotografia 79 – Joyce Campos em uma praia - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 80 – Joyce Campos em uma praia - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A praia de Riacho Doce inaugura as idílicas imagens alagoanas. Belos cenários que remetem à idéia de natureza, valorizando os atributos naturais da paisagem, principalmente os coqueiros. Sobre esse litoral, Lobato, navegador de idéias, afirma:

Em Alagoas, a quatorze quilômetros de Maceió a estrada real em certo ponto margeia-se duns casebres humílimos – o bairro do Riacho Doce. A capela, uma ou duas vendas onde pouco há que vender, a agenciuzinha do correio onde a chegada duma carta constitui acontecimento. Moram ali pescadores e gente que lida com cocos. Peixes do mar e frutos do coqueiro – a vida do Riacho Doce se condiciona a isso. Há beleza natural. Lindo o oceano, dividido em três faixas, primeiro, uma de pálido verde veronês; depois, uma do translúcido verde vivo das ondas da Copacabana; por último, a faixa azul que se limita com a linha do horizonte. (LOBATO apud DANTAS, 1982, 28).



Fotografia 81 – Campanha do Petróleo em Alagoas - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 82 – Campanha do Petróleo em Alagoas - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 83 – Campanha do Petróleo em Alagoas - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Beirando o mar de três cores, a praia branca, que vira coqueiral a partir do ponto máximo alcançado pelas marés. Coqueiros e mais coqueiros. Só coqueiros nessa praia do riozinho já de nome internacional, citados nas revistas de petróleo e em tratados. Um riacho de águas mansas, poucos profundas, claras, que os pescadores e banhistas atravessam, no ponto em que lança o mar, sem que a água lhes suba acima dos tornozelos. (...) (LOBATO apud DANTAS, 1982, 28).



Fotografia 84 – Campanha do Petróleo em Alagoas - V. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 85 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A estrada real corre areenta por entre os coqueiros, acompanhando a praia. Por ela transitam criaturas a cavalo. Não usam selas. Montam em pêlo, na anca, para maior comodidade, apesar do grotesco que é. Gente paupérrima, com todos os vincos dessa terrível “miséria brasileira”, só comparável à miséria chinesa. Os cavalos são cavalicoques, tão degenerados do normal (...). A subalimentação mostra seus estragos em todos os viventes, porque o rendimento do solo é magérrimo. Mas ressurgirão esplêndidos no dia em que o subsolo for mobilizado. (LOBATO apud DANTAS, 1982, 28).



Fotografia 86 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 87 – Campanha do Petróleo em Alagoas - VIII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 88 – Campanha do Petróleo em Alagoas - IX. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 89 – Campanha do Petróleo em Alagoas - X. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

As imagens 87, 88 e 89 retratam a miséria ribeirinha pela ótica lobatiana e têm crianças como elementos principais da composição da imagem. Durante a Campanha do Petróleo, em que Lobato percorreu outros estados brasileiros, não há fotografias que retratem o universo infantil, como também não há fotos de crianças estranhas ao seu cotidiano nos arquivos de fotos familiares.

As crianças aqui são retratadas de maneira oposta à de sua neta Joyce, cujas imagens abem esta seção. Enquanto ela brinca feliz na praia, os meninos de Riacho Doce fotografados por Lobato não sinalizam para uma composição fotográfica, mas sim um flagrante que sugere uma preocupação sociológica do fotógrafo-escritor, que ao mostrá-los magérrimos, demonstra indignação com a situação vivida por eles.

Conclui-se, assim, que ao não passar indiferente pela questão da pobreza dessa comunidade, Lobato tenha se sensibilizado em especial por essas crianças que vivem uma realidade bem diferente daquela construída para seus personagens do *Sítio*: realidade que só poderia ser modificada pelo esplendor do subsolo, o petróleo, tema do próximo capítulo e visível através da imagem abaixo, em que são exibidos discos extraídos de uma sonda de exploração de petróleo:



Fotografia 90 – Construção da torre de exploração de petróleo - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.3 – Campanha do Petróleo

Adepto das incursões futuroológicas, Lobato, o homem do porviroscópio, fez da campanha do petróleo que empreendeu no Brasil dos anos 1930 um sonho a ser alcançado. Durante o período em que atuou como adido comercial nos EUA, se questionava como a América, que também nasceu colônia e possuía extensão territorial, recursos naturais e composição racial similares ao Brasil, prosperava economicamente, oposto da situação brasileira na época.

A resposta, para ele, estava no subsolo e o Brasil deveria, rapidamente, investir no seu, já que quanto mais um país explorasse carvão, ferro e petróleo, mais o desenvolvimento industrial, melhores seriam suas condições econômicas: “o solo, a superfície, apenas permite a subsistência. O enriquecimento vem de baixo. Vem do subsolo” (LOBATO, 1958, 17).

No projeto desenvolvimentista de Lobato, a independência política transformava-se em peça-chave e não bastava apenas explorar as riquezas, era necessário, principalmente, usufruir delas, ao contrário do que aconteceu no período colonial brasileiro, quando o ouro retirado daqui enriqueceu outras nações. Metrô, eletrodomésticos, auto-estradas, cinema falado; as novidades tecnológicas do mundo norte-americano deixaram Lobato entusiasmado. Planejou, então, a criação de companhias que viabilizassem no Brasil o emprego de técnicas modernas para a busca pelo petróleo. Anteviu lucros fabulosos, falou em milhões de dólares, pediu sigilo, agenciou recursos, anunciou sociedades, num nervoso entusiasmo característico do Lobato antecipador.

No retorno ao Brasil, estava decidido a convencer o povo brasileiro da importância dos empreendimentos petrolíferos e para isso realizou palestras e debates pela imprensa. Numa conferência realizada em Belo Horizonte, resumiu: “Compreendi ser o petróleo a grande coisa, a coisa máxima para o Brasil, a única força com elementos capazes de arrancar o gigante do seu berço de ufanias” (LOBATO, 1958, 41).

Em 1931 aconteceu o lançamento da Companhia Petróleos do Brasil, cuja subscrição alcançou, nos primeiros quatros dias, quase metade das ações. Com o objetivo de localizar lençóis petrolíferos, iniciaram-se as prospecções em Araquá, no município paulista de São Pedro.

Com a facilidade de captação de recursos para a empresa, Lobato decidiu dar continuidade à busca pelo petróleo, desta vez em Alagoas. “Estive na sonda e tive o gosto de assistir ao primeiro contato com o veiozinho de petróleo, do qual incluo aqui uma isca. Isto vem mudar muito o aspecto de tudo”, informa ao cunhado Heitor de Moraes em 1933, comparando o petróleo a uma árvore cujo tronco ele procura. “O encontro do primeiro galinho dessa árvore vale pelo encontro da árvore inteira, por que atrás dos galinhos estão os galhos grandes e nos extremos dos galhos grandes está o tronco” (LOBATO, 1974, 332).

Satisfeito com os primeiros resultados e com a adesão de um grupo de investidores, Lobato percorreu o país divulgando suas últimas descobertas. Durante a Campanha percorreu os estados de São Paulo, Alagoas, Mato Grosso, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, buscando alcançar o modelo norte-americano de desenvolvimento e mobilizando as riquezas do subsolo:

Mais sabão ou mais açúcar não influencia em nada a vida do país; enriquecerá uns tanto homens apenas. Mas petróleo, petróleo a jorrar de mil poços, gasolina a 200 réis, óleo combustível a 100 mil réis, influencia e tremendamente, pois equivale à maior das revoluções econômicas e ao começo do Brasil de amanhã – sadio, forte, poderoso (LOBATO Apud AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 274).



Fotografia 91 – Campo de Petróleo em Araquá – III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A fotografia acima, no campo de Araquá, em São Pedro de Piracicaba, foi tomada entre 1932-1934 e retrata a busca pelo tão desejado petróleo. Diferente das fotografias iniciais de Lobato, em que são retratadas poses de sua família e cenários como EUA e Campos do Jordão, as imagens são claros flagrantes da espontaneidade de movimentos feitos por membros de sua comitiva. A prospecção do petróleo que ainda vai jorrar é o que alimenta essas pessoas e também serve de registro comprobatório para futuros investidores.

Na imagem abaixo, com os mesmos retratados, vê-se o manuseio de um instrumento auxiliar na busca pelo sonho lobatiano do ouro negro, caracterizado pela felicidade e otimismo:



Fotografia 92 – Campo de Petróleo em Araquá - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.3.1 – Torre

Durante a Campanha do Petróleo em São Paulo, Lobato resgatou o tema das sombras, só que desta vez não utilizou a sua, mas sim a de uma caixa d'água, certamente com o objetivo de evidenciar que aquilo que é *sonhado hoje*, amanhã se tornará concreto, como a sombra projetada no chão na fotografia 91. Ambas foram tomadas entre 1932-1934, em São Pedro de Piracicaba, assim como todas as demais fotografias deste subcapítulo, até a de número 104.



Fotografias 93 e 94 – Campo de Petróleo em Araquá - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Além das sombras, o fotógrafo-escritor também registrou algumas poucas casas e pessoas que encontrava no caminho do poço de Araquá. Comparando as imagens 93 e 94 abaixo, percebe-se a intenção de Lobato de *fotoregistrar* casas e habitantes do acampamento próximo ao poço e o veículo utilizado por sua comitiva,

comprovando que a campanha existe e que há toda uma estrutura de suporte para seu desenvolvimento.



Fotografia 95 – Campo de Petróleo em Araquá - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

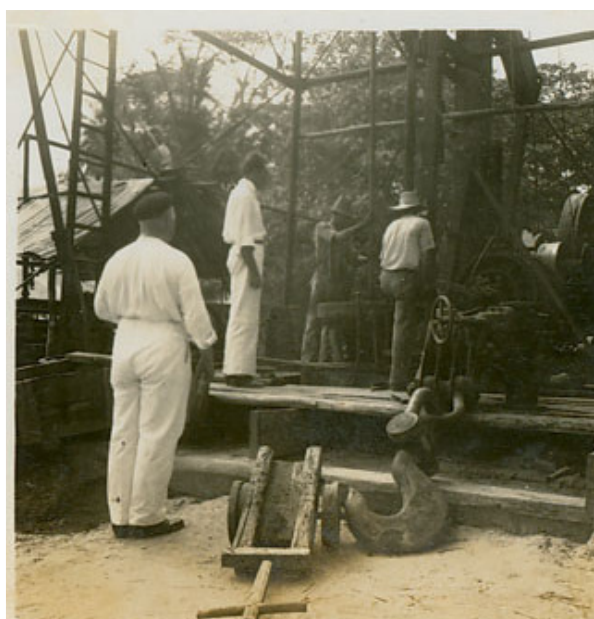


Fotografia 96 – Campo de Petróleo em Araquá - V. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

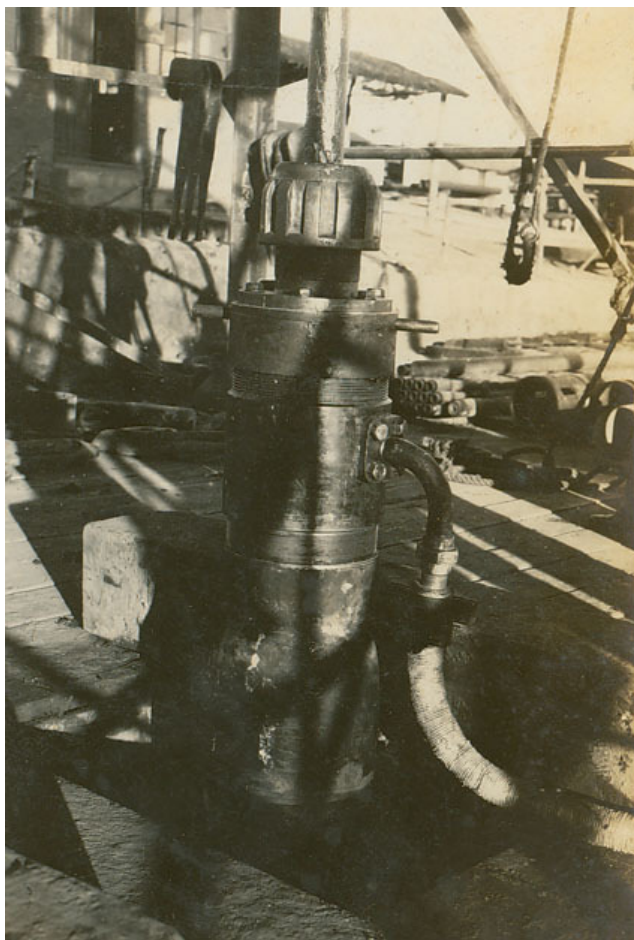
Um novo tema, contudo, mereceu destaque na fotografia produzida por Lobato no campo de Araquá: o da torre. São várias fotos que retratam o momento inicial de sua construção, seu desenvolvimento, os instrumentos que permitirão a perfuração do subsolo e sua conclusão. As fotos possuem objetivo testemunhal e funcionam como registro visual comprobatório, assinalando o que está sendo feito. Nota-se uma clara mudança na fotografia lobatiana, que deixa de ser posada e com fotos da família e/ou paisagens e passa a adotar um caráter documental, com a opção pelo flagrante.



Fotografia 97 – Campo de Petróleo em Araquá - VI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 98 – Campo de Petróleo em Araquá - VII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 99 – Campo de Petróleo em Araquá - VIII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Da torre em construção, ou já finalizada, o que impressiona nas mais de trinta fotos em que o tema aparece é a quantidade de canos ou madeiras em frente a elas e que Lobato faz questão de frisar, como no intervalo de fotos abaixo. A água como cenário para a produção fotográfica do escritor-fotógrafo já foi aqui discutido e o que se faz agora é estabelecer uma relação entre o ambiente aquático e as imagens: *mar de tubos* e *rios de madeiras* capazes de multiplicar os investimentos feitos pelos parceiros de Lobato.



Fotografia 100 – Campo de Petróleo em Araquá - IX. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 101 – Campo de Petróleo em Araquá - XI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



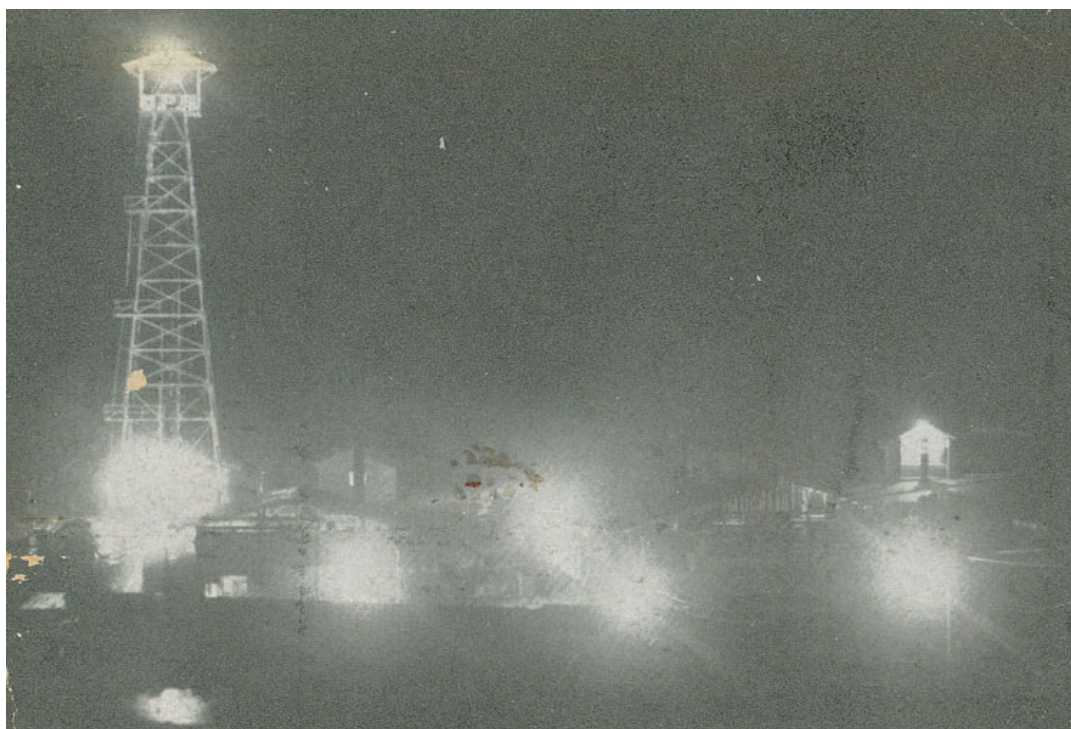
Fotografia 102 – Campo de Petróleo em Araquá - XII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Nas fotografias abaixo, Lobato resgata o motivo *sombra*. Se antes ela aparecia como uma tentativa de auto projeção na imagem, uma espécie de assinatura, aqui ela ganha outra dimensão: passa a ser a sombra da própria torre e não mais a sombra de Lobato, sugerindo o grau de importância da Campanha para o fotógrafo-escritor.

Do alto da torre já construída, ele retrata sua visão do *isso é*, do que já existe, da torre final. Após a euforia e otimismo iniciais e da multiplicação de idéias do seu projeto desenvolvimentista representada pelo *mar de tubos* e *rios de madeiras*, ele mostra que a Campanha *ainda será maior*, lançando luzes sobre o promissor futuro que tem o petróleo como base. Indicando a luz que vem da energia, ele resgata também a idéia da eletricidade, já sonhada nas aquarelas feitas em Nova Iorque e na fotografia de Campos do Jordão (capítulo Cenários):



Fotografia 103 – Campo de Petróleo em Araquá - XIII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 104 – Campo de Petróleo em Araquá - XIV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

4.3.2 – Vencendo distâncias

Na Campanha do Petróleo empreendida em outros estados brasileiros, a torre deixa de ser o tema principal da produção fotográfica lobatiana. Mesmo ganhando novos motivos em cada estado visitado, as fotografias apresentam como tema comum o caminho a ser percorrido e as distâncias que precisam ser vencidas para se chegar ao petróleo. Na seleção abaixo, das fotografias 105 a 116, imagens feitas durante a Campanha do Petróleo em Alagoas, em 1935, mesmo ano em que “a perfuração do poço de Araquá é interrompida a 1076 metros, por indisponibilidade de verba” (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 284).

Entre os temas escolhidos por Lobato, a realidade dos pescadores é retratada em imagens que remetem a pinturas, num cenário que valoriza a natureza, a religiosidade, a tranquilidade e o trabalho da população ribeirinha, personagens quase que ausentes na literatura lobatiana (fotografias 105 a 110):



Fotografia 105 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografias 106, 107 e 108 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 109 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 110 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

A paisagem começa a se modificar com a chegada da comitiva de Lobato. O trabalho dos pescadores passa a ser também o de auxiliar a transportar pessoas e objetos, como na fotografia 111, em que algumas malas aparecem próximas aos barcos. Enquanto a 112 mostra o trabalho de arrumação das bagagens, na 113 os visitantes já parecem prontos para prosseguir viagem:



Fotografia 111 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 112 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVI. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 113 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Já com a viagem iniciada, novamente o tradicional e o moderno ganham espaço na fotografia lobatiana, quando um hidroplano e um barco convivem em paisagens próximas. O *mar de tubos* e os *rios de madeiras* dão lugar aos modernos meios de transporte utilizados por Lobato e sua comitiva para se chegar ao supostos postos de petróleo. Também de caráter documental, a Campanha do Petróleo em Alagoas possui ainda um caráter sociológico (ou *sacyológico*), já que Lobato não se restringe a fotografar suas iniciativas em torno da Campanha.



Fotografia 114 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XVIII. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografias 115 e 116 – Campanha do Petróleo em Alagoas - XIX. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

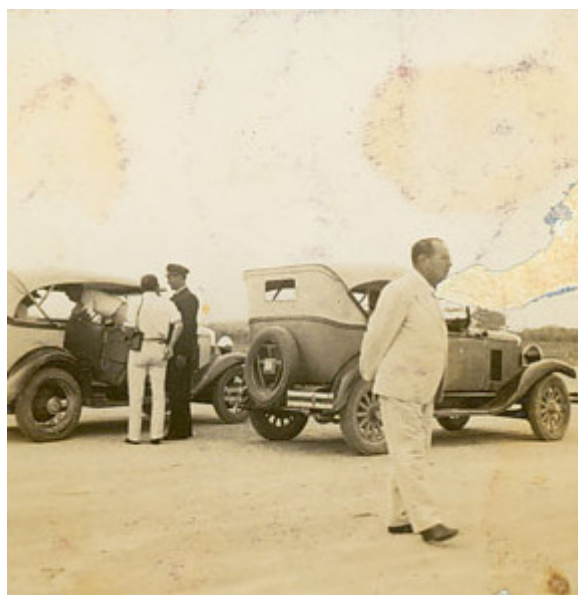
Mesmo sendo mais promissor que o de Araquá, o poço de Alagoas também enfrentou dificuldades, já que a Companhia Petróleo Nacional sofreu intervenção federal e teve sua sonda interditada por catorze meses. Mesmo diante de tantas dificuldades, o primeiro jato de gás de petróleo do poço São João, em Riacho Doce, irrompeu em 1936, mesmo ano em que Lobato lançou *O escândalo do petróleo*, com duas edições esgotadas em um único mês e totalizando vinte mil exemplares em

seis meses. A obra, que narrava os percalços de seu projeto petrolífero em constantes tropeços na política governamental, apesar de ser sucesso de público, era um estopim para a censura, chegando a ser proibida de circular em 1937, início da ditadura Vargas.

Em suas conferências, Lobato seguia destacando a ineficiência empresarial do governo e a política dos trustes, “detentores do monopólio da venda de combustíveis no país, que se opunham à extração do petróleo brasileiro e ao surgimento de uma indústria nacional no setor” (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 286).

Apesar dos reveses, a empreitada de Lobato pelo petróleo continuou. Em 1938 ele e seus companheiros realizaram a assembléia de constituição da Companhia Matogrossense de Petróleo que, ao contrário das Campanhas realizadas em São Paulo e Alagoas, possuía capital suficiente para a execução de um programa de exploração, através da perfuração em Porto Esperança. Sobre sua situação, cada vez mais complexa face à instituição do Estado Novo, ele era taxativo: “Loucura? Sonho? Tudo é loucura ou sonho no começo. Nada do que o homem fez no mundo teve início de outra maneira – mas já tantos sonhos se realizaram que não temos o direito de duvidar de nenhum” (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 291).

Um longo caminho precisava ser percorrido por Lobato e seu grupo para o êxito da Campanha do petróleo no Mato Grosso, entre 1935 e 1938, como mostra a seleção de fotografias abaixo. Um sonho que pretendia ser alcançado com a ajuda de modernos meios de transporte – automóvel, aeroplano, balsa, e avião:



Fotografias 117, 118 e 119 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - I. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 120 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 121 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 122 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - IV. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 123 – Campanha do Petróleo no Mato Grosso - V. Fonte: Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

Durante o período de 1935 a 1938, Lobato participou da Campanha do Petróleo em Minas Gerais, sem, contudo, produzir fotos de sua autoria. Esse período marca uma grande redução no número de fotos da Campanha, certamente um reflexo do desânimo de Lobato face aos problemas já enfrentados e os em iminência de eclodir.

Em 1937, Lobato participou da Campanha do Petróleo no Rio Grande do Sul e das poucas fotografias tomadas, a que segue abaixo mostra que, mesmo com os reveses, Lobato contava com o apoio de amigos e colaboradores. Funcionando como registro testemunhal, a imagem certamente objetivava comprovar o quão

positivo era estar ao lado dele, podendo dividir, futuramente, os lucros obtidos com o petróleo:



Fotografia 124 – Campanha do Petróleo no Rio Grande do Sul. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Tendo percorrido o país de norte a sul numa busca permanente para tornar o Brasil suficiente em combustível, Lobato não aceitava a falta de apoio do governo e o monopólio dos trustes internacionais. É preso em 1940, após ter redigido uma carta ao então presidente Getúlio Vargas responsabilizando-o pela má condução da política brasileira. Foi liberado após quatro dias detido, com o processo ainda tramitando e a ameaça de uma nova detenção sempre presente. Menos de três semanas depois, com a proposta de uma viagem à Argentina para a edição de suas obras, foi preso novamente, desta vez por quarenta dias:

Escaldado pela experiência anterior, e sem a incomunicabilidade que o perturbava, Lobato encara o episódio com serenidade. Mantém um diário onde relata as visitas (...). Logo na chegada, Purezinha – com a filha Ruth e a neta Joyce – leva-lhe uma máquina de escrever, papel e o livro *The arches of the years*, para traduzir. Com esse material, Lobato trabalha sem parar e dá início a uma profusa correspondência (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, 298).

O julgamento aconteceria em abril de 1941, absolvendo Lobato. Aproveitando a repercussão do caso, além de sua popularidade, retomou a Campanha, enquanto a ditadura Vargas prosseguia com o trabalho para incriminá-lo. Contrariando suas expectativas otimistas, o Tribunal Pleno reformou a primeira sentença e, por unanimidade, julgou-o culpado em maio de 1941. Novamente voltou à prisão, condenado a seis meses de detenção. Em julho do mesmo ano foi libertado, com os jornais proibidos de noticiar o caso. O projeto da ditadura permaneceu, desta vez contra vários de seus livros, acusados de estimular práticas deformadoras de caráter e de entrar em choque com o ideal de juventude saudável e patriótica.

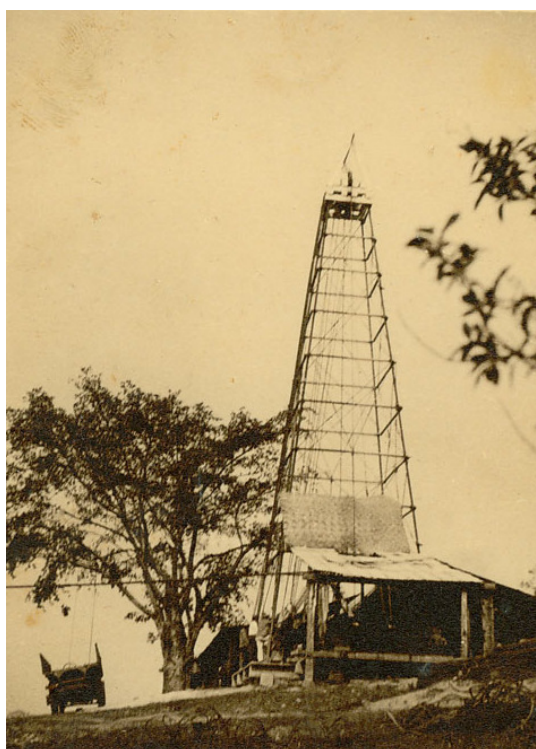
A fase mais dura da vida de Lobato foi, sem dúvida, o período entre 1941 e 1945. Além de enfrentar a morte do filho Edgar, pouco tempo após a morte do outro filho, Guilherme, foi também nessa época que se viu obrigado a acompanhar o processo de liquidação das companhias que havia fundado, fosse pela pressão dos monopólios estrangeiros ou pela escassez de capital para investimento, além da nova ordem estabelecida pelo governo Vargas.

Debilitado fisicamente, em posição de resistência política e com o apoio de poucos amigos, sentia-se sem função ao não poder dizer o que sentia e pensava. Internado para recuperar-se de uma cirurgia no pulmão, não tomou parte do processo de redemocratização que sacudia o país e que culminaria com a deposição de Vargas em 1945. Partiu para a Argentina em 1946, descontente com a vitória de Dutra nas eleições. Mesmo afirmando que pretendia se desligar do Brasil, passou apenas um ano em Buenos Aires, retornando ao Brasil para viver no prédio da Editora Brasiliense, onde faleceu em 1948 (CAVALHEIRO, 1955).

As imagens abaixo não possuem data precisa, apenas a década: 1930. Também não possuem localização. Mostram, contudo, a construção de uma torre de exploração de petróleo que possui como referência uma árvore. Tema recorrente na fotografia lobatiana, a árvore aqui não é a de Campos do Jordão, na qual Lobato retratava seus filhos em poses aventureiras. Também não é a árvore apresentada na introdução deste trabalho (fotografia 4), que sugere uma relação com um Lobato já cansado. É uma árvore forte e segura, mais presente na imagem que a própria torre. Uma árvore construtora de sonhos.



Fotografia 125 – Construção de torre de exploração de petróleo – II. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.



Fotografia 126 – Construção de torre de exploração de petróleo – III. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

5. CONCLUSÃO

Popularmente conhecido por sua numerosa contribuição à literatura infanto-juvenil brasileira, academicamente amado ou odiado, foi apresentada aqui uma faceta nova e instigante da trajetória de Monteiro Lobato: a de fotógrafo. Resultado da multiplicidade de significados da produção fotográfica do escritor, *auto-retrato*, *sombra*, *fantasias*, *torre*, *água* e *caminhos* foram alguns dos temas desenhados nessa pesquisa, nascidos pela análise de seu acervo fotográfico.

De sua tumultuada e produtiva trajetória, na qual cumpriu vários papéis – escritor, editor, fazendeiro, adido comercial, empresário, tradutor – a de fotógrafo é certamente a menos conhecida, seja pela escassez de trabalhos que se dediquem a dar sentido às suas imagens, seja pelo esquecimento ao qual Lobato foi relegado nos últimos anos.

Pintor ressentido, na profissão de escritor já apontava que sua impressão dominante era puramente visual. E é essa impressão visual do mundo que certamente levou Lobato a pintar aquarelas desde a infância, e depois, já adulto, a fotografar. Dos temas retratados, a família recebeu especial atenção, principalmente a esposa Purezinha e a neta Joyce. Dos cenários escolhidos para as imagens, a fazenda Buquira, onde viveu quando criança na companhia dos avós, pais e irmãs; a cidade de Nova Iorque, onde atuou como adido comercial; Campos do Jordão, onde passava férias e cuidava de seus filhos doentes; além de algumas praias. Sobre a trajetória profissional, imagens da Campanha do petróleo que empreendeu no Brasil nas décadas de 30 e 40.

Homem do *porviroscópio*, o escritor-fotógrafo era adepto de incursões futuroológicas, como a invenção do aparelho capaz de prever o que está por vir em *O presidente negro* ou o projeto desenvolvimentista baseado no petróleo e que, segundo suas expectativas, levaria o Brasil a tornar-se uma grande potência mundial. Na sua produção fotográfica não é diferente: das janelas que se abrem para o mundo, passando pelas distâncias que precisam ser vencidas até os caminhos que levam a

algum lugar (ou a alguém) – todos são classificações da fotografia lobatiana que evidenciam o caráter antecipador de Lobato.

Seduzido pelos símbolos e signos da modernidade, tem os EUA como modelo paradigmático de avanço científico e tecnológico alicerçado na eficiência. É lá que conhece Henri Ford e seu ideal de desenvolvimento industrial e onde certamente teve seu primeiro contato com a fotografia moderna, tendo como referência a obra de Stieglitz.

Cenário urbano, enquadramento diferenciado: características da fotografia moderna que passam a ser perceptíveis nas fotos de Lobato. Os EUA são para ele, além de sinônimo de avanço e eficiência, lugar onde novas idéias surgem e passam a ser incorporadas ao seu imaginário, em especial o fotográfico:



Aquarela 9 – Bancos de uma praça pública. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP.

Desejoso que o Brasil seguisse o modelo desenvolvimentista projetado na realidade norte americana, propôs, no retorno ao país natal em 1931, o investimento em ferro e petróleo. Para isso, não poupou esforços, percorrendo vários estados brasileiros em busca de investidores e apoio político que pudessem tornar realidade o sonho do ouro negro.

Após quase duas décadas de empenho na Campanha do Petróleo, em que foi necessário percorrer longas distâncias, buscar investimentos, construir torres e vencer distâncias com o apoio de modernos meios de transporte, Lobato foi preso e perseguido durante o primeiro governo Vargas, além de amargar a falência e o fechamento das empresas que tanto se empenhou em construir.

Na Argentina, em sua última viagem internacional, dizia que não desejava voltar ao Brasil, promessa quebrada após um ano longe da terra natal. Em seu retorno, sem ter onde morar, aceita a oferta de Caio Prado Jr. e passa a residir no último andar do prédio da Editora Brasiliense, na companhia da esposa Purezinha e da filha Ruth.

Tendo novamente a janela como tema, torna-se testemunha de uma moderna São Paulo com altos prédios. Certamente uma das últimas fotos produzidas por ele, demonstra a melancolia de perceber que a modernidade chegou, mesmo não seguindo o tão sonhado modelo baseado no petróleo desejado por ele e projetado no seu imaginário fotográfico:



Fotografia 127 – Ruth no apartamento da Rua Barão de Itapetininga. Fonte: Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato.

6. REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (rev. and extended edition). London: Verso, 1991.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

AZEVEDO, Carmem Lucia, CAMARGOS, Marcia, SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

AQUINO, Ivânia Campigotto. *Literatura e história em diálogo: um olhar sobre Canudos*. Passo Fundo: UPF, 1999.

ARISTÓTELES. "Poética". In: *Os Pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. T. IV., São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

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

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais como fonte de pesquisa. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 201-207.

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

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas I*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-196.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. Sobre o conceito da História. *Obras escolhidas I*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

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.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. *A República do Pica-pau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo, Martins Fontes: 1986.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Ed. Nacional, 1955.

CAZENAVE, Michel. *Mythes et histoire*. Paris: Albin Michel, 1984.

CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN : FUNARTE, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992.

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

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. São Paulo: Vozes, 1994.

ESTEVES, Antonio R. Literatura e história: um diálogo produtivo. *Fronteiras do Literário*. Niterói: EDUF, 1997.

FERREIRA, Antonio Celso. A narrativa histórica na prosa do mundo. *Revista Itinerários*. Araraquara, n. 15/16, 2000.

FRAIZ, Priscila. O racismo em Monteiro Lobato: um estudo de O choque das raças ou O presidente negro. *Pensar e Dizer*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1991.

FRAIZ, Priscila, VIANNA, Aurélio. *Conversa entre amigos: correspondência escolhida entre Anísio Teixeira e Monteiro Lobato*. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas/CP-DOC, 1986.

FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

GAY, Peter. *O estilo da história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia, das Letras, 1990.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner'*. México: FCE, 1994.

HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven: Yale University Press, 1993.

HUNT, L. (org.) *A nova história cultural*. Trad. Jefferrson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Século XIX. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p. 39-45.

LAJOLO, Marisa. *A figura do negro em Monteiro Lobato*. Disponível em <http://members.tripod.com/~lfilipe/lobato.htm>, em 17/11/2008.

_____. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAMARÃO, Sérgio. Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao atraso brasileiro. *Lusotopie*. Rio de Janeiro: 2002, p. 51-68

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.

LISSOVSKY, Mauricio. O refúgio do tempo no tempo do instantâneo. *Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 89-109, mai./ago. 1999.

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

_____. Quatro + uma dimensões do arquivo. MATTAR, Eliana (org). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: 2004, p. 47-63.

_____, 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.

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

_____. *A onda verde*. São Paulo: Brasiliense, 1948.

_____. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Cartas escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1974.

_____. *Literatura do Minarete*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *O choque das raças*. São Paulo: Clube do livro, 1945.

_____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1958.

_____. *O poço do visconde*. São Paulo: Brasiliense, 1955.

_____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense: 1967.

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

MARTINEZ, Paulo. *Monteiro Lobato*. São Paulo: Ícone, 2000.

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

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENDONÇA, Wilma Martins de. Memórias do Cárcere: história sim, literatura também. *Graphos: revista da Pós-graduação em Letras da UFPB*. João Pessoa, n. 02, ano 1, 1995.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* [online]. 2003, v. 23, n. 45, pp. 11-36. ISSN 0102-0188.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. RIEDEL, Dirce Cortes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

NUNES, Cassiano (org.). *Monteiro Lobato vivo...* Rio de Janeiro: MPM Propaganda/Record, 1983.

_____. *Cartas de Monteiro Lobato a uma velha amiga*. São Paulo: s.e., 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História: Representações*. São Paulo: ANPUH/CONTEXTO, vol. 15, nº 29, 1995.

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v. 11, n. 21, 1998, p. 5-42.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

ROUILLÉ, André. L'empire de la photographie: 1839-1870. *Photographie et pouvoir bourgeois*. Paris: Editions Le Sycomore, 1982.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. História como Literatura. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SARAMAGO, José. História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: s/e, 1990.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

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

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história. Trad. Denise Bottmann. *Revista de História*. Campinas, 1991, n.º 2

TAGG, John, *Grounds of dispute: art history, cultural politics and the discursive field*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Brasil do século XIX*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

VIANNA, Aurélio, LISSOVSKY, Mauricio, SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo & Administração*, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 2, p. 62-76, jul/dez.1986.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. José Lourênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 7, 1994