



**A POSE FOTOGRÁFICA EM TRÊS MOMENTOS DE KÔ: O RETRATO
FOTOGRÁFICO COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NO OLHAR DE HARUO
OHARA**

**THE PHOTOGRAPHIC POSE IN THREE MOMENTS OF KÔ: THE
PHOTOGRAPHIC PORTRAIT AS REPRESENTATION OF THE TIME IN HARUO
OHARA LOOK**

André Camargo Lopes¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é promover um debate sobre o retrato em sua condição de memória compartilhada. Tomam-se com referência para o presente estudo, três retratos de Kô Sanada realizados por Haruo Ohara entre os anos de 1940-1973. Nestas imagens evidencia-se a construção de um olhar sobre o corpo e o tempo que o envolve. Propõe-se debater a arte do retrato como resultante de uma ação de cumplicidade e pesquisa entre modelo e retratista, na perspectiva de se debater a constituição de uma iconografia afetiva do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: retrato; tempo; Haruo Ohara; fotografia.

ABSTRACT: The objective this article is to promoter a debate about the portrait in its condition of shared memory. We taking with reference for the present study, three portraits of Kô Sanada by Haruo Ohara among the years of 1940-1973. These pictures evidenced the construction to look about the body and the time how gets involved. Proposed to debate the art of the portrait how result of one action of complicity and learning between the model and photographer, in the perspective of to debate the constitution of an affective iconography of the time.

KEY WORDS: portrait; time; Haruo Ohara; photograph.

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha esse coração que nem se mostra

Eu não dei por esta mudança,

¹ Formado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina com mestrado em História Social. Tem publicações em revistas acadêmicas de Sociologia, História e Humanidades. Desenvolve pesquisa no campo das representações sociais, fotografia e arteeducação. Professor da Rede Básica de Ensino do Estado do Paraná.



Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida a minha face?
Cecília Meireles, 1983.

Não é pretensão deste artigo, promover uma reflexão historiográfica a respeito do gênero retrato, e tão pouco se debruçar sobre a sofisticação e os recursos estéticos e técnicos de Haruo Ohara. O presente texto se propõe a uma reflexão sobre o tempo retratado presentes em três retratos fotográficos realizados por Haruo Ohara. Ou seja, pretende-se com este texto discutir a condição de registro temporal, e as próprias temporalidades internas no retrato, as permanências e as transformações nos corpos exercidas pelo tempo.

Sendo assim, a proposta de discussão nas linhas que se seguem é a temporalidade visual dos corpos, na complexa relação entre o olhar do retratista e a existência presente do modelo, revelando fases de leituras sobre o mesmo referente.

Para este exercício de uma semiologia do olhar (JOLY, 1996) são tomados aqui como objeto de análise três retratos fotográficos de Kô Sanada esposa do fotógrafo Haruo Ohara, registrados entre os anos de 1940 e 1973 pelo próprio marido: Kô na década de 1940; Kô – 1961 Chácara Arara; Kô em seus últimos momentos de vida, 1973.

Neste pequeno conjunto de imagens organizados em uma cronologia do olhar do próprio Haruo Ohara, percebe-se a apreensão compositiva de um diálogo entre o tempo e o corpo, sob a ótica de uma cumplicidade orgânica do fotógrafo². Nesta perspectiva semiótica, objetiva-se no conjunto de imagens, promover uma reflexão sobre a construção do sentido, expressa em seus corpos fotográficos, provocando significações que se expandem em um diálogo interpretativo com os signos visuais retratados. Sendo assim, o tempo é colocado na análise como um mediador vinculado ao significante que estrutura a ação discursiva do referente visual (Kô Sanada) na construção de um discurso do olhar fotográfico (significado) neste conjunto de imagens. O que de acordo com Joly ao citar Pierce pode ser pensado a partir de sua própria condição de imagem:

² Esta cronologia do olhar de Haruo Ohara tem como ponto fundador, a “Temporada Ohara em Londrina” – Outono de 2010, organizada no Museu Histórico de Londrina (PR). Os três retratos fotográficos mencionados no texto, são partes integrantes de uma instalação de 35 imagens fotográficas realizadas por Haruo Ohara entre os anos de 1940 a 1970. Os retratos correspondem ao espaço destinado aos retratos de Kô Sanada, sintetizados em três imagens cujo tempo se estende a um período de aproximadamente trinta anos de registros.



A categoria de imagem reúne, então, os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa retomam as qualidades formais de seu referente: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los.
(PIERCE *apud* JOLY, 1996, p. 37)

Nesta proposta de uma semiologia do olhar, a imagem é abordada como uma mensagem visual, uma linguagem e, portanto, uma ferramenta de expressão e comunicação. O que de acordo com Joly é compreensível à medida que seja a imagem um elemento expressivo ou comunicativo, esta é constituída de uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro somos nós mesmos. Por isso, afirma a autora, uma das ações necessárias para o entendimento de uma mensagem visual é buscar para quem esta foi produzida (JOLY, 1996, p. 55). e é nesta discursividade íntima, entendida no reconhecimento da ação do tempo sobre o corpo, que reside a proposta originária desta reflexão acerca da leitura fotográfica de Haruo Ohara sobre a própria esposa.

O corpo e a temporalidade no retrato

O retrato em si se revela como um gênero plástico que denuncia nos corpos a sua condição existencial inevitável, incapaz de ser encoberta pelas artificialidades de sua produção. Esta condição existente se faz presente através do tempo emanado pela imagem, e não o seu tempo físico, ou material. Revela em cores, linhas e texturas organizadas em um jogo de luminosidade compositiva, a condição do homem, a sua temporalidade, suas relevâncias, e indiscutivelmente, aflora uma identidade visual que se forma a partir do olhar do outro. Gombrich a respeito do “olhar inocente”, afirma que ao pintar, o artista promove uma reorientação do objeto retratado, e conseqüentemente seus conhecimentos sobre o objeto passam a ser tão significantes quanto o próprio, inviabilizando uma interpretação pura da realidade perceptível (GOMBRICH, 2005, pp. 18-20).

A respeito deste aspecto na constituição da imagem, Lavelle afirma que é através desta interação entre modelo e retratista, que se consolida o discurso final na composição da imagem, em uma relação de internalização não somente do que se faz retratar, mas do que se pretende retratar (LAVELLE, 2003, p. 29). Neste sentido, o retrato torna-se memória, não somente a memória do retratado, mas uma memória compartilhada, com o outro (retratista e o público



observador). A imagem do retrato se consolida como a materialidade de um tempo perdido que não se esgota, seja na perpetuação de um lugar, seja na (i)mobilidade de um corpo, este se faz diálogo como um espaço delimitado pelas lembranças, elemento que se estende a terceiros que a reconstrói a partir de seus próprios referenciais, muitas vezes estranhos a imagem. Sendo assim, o retrato se constitui como narrativa a partir de suas propriedades de expressão e de conteúdo. Estes elementos que dinamizam a imagem promovem um movimento de aproximação de um terceiro agente: o público observador.

Esta aproximação se consolida em uma relação de troca mútua, ou dos planos referenciais de experiência e leitura da imagem. É nesta aproximação que se constitui a essência compartilhadora da(s) memória(s) que envolve(m) o retrato em uma tríplice relação entre o momento do evento, a leitura do retratista e os referenciais do público observador ao entrar em contato com os elementos significantes da composição visual.

A partir desta relação entre os elementos significantes com a ação significativa de manutenção e reorientação personalizada na sensibilidade estética do público observador, toma-se o retrato como um jogo de existir, um ser-para-o-outro em termos sartrianos, a fixação da existência consolidada por múltiplos olhares. Lavelle (2003) ao discutir a relevância da imagem fotográfica na constituição de uma memória iconográfica, define que o retrato em sua condição de gênero de representação, possibilita a manutenção da identidade do retratado fora de seu contexto de produção. De acordo com a autora os agentes retratados perdem-se no anonimato da impessoalidade que se impõe com o tempo, mas se mantêm materializados como únicos, um incógnita, a ser decifrado pelos olhares curiosos que os envolvem. Esta relação paradoxal, entre o retrato e o tempo, é definida pela autora como “memória fantasmagórica do eu”, pois o retrato sugere a existência de um indivíduo singular e dotado de uma interioridade que não se perde na sua representação. Nestes termos, o indivíduo é apresentado ao espectador como um fato.

Neste processo de consolidação, o apresentar-se, se dá pela leitura do retratista, em um tempo muito particular de apreensão e composição. É este tempo, o tempo da criação, a consolidação do momento em imagem, que assume um *status* de representação, um substitutivo da realidade representada, ou em termos de Guinzburg (2001), uma imagem que em si evoca a ausência, tornando visível a realidade apresentada, portanto, tornando-a presente (GUINZBURG, 2001, p. 85). É a própria necessidade de comunicar a existência do outro em



uma “auto-fidelidade” descritiva a principal característica que aflora no âmbito da constituição retratista.

O retrato fotográfico

Ao situar o retrato como a processualidade compartilhada de uma memória visual deve-se antes de mais nada compreender que o homem desde os tempos imemoriais é fascinado por sua própria imagem. A história da arte é repleta de exemplos desta preocupação estética e ao mesmo tempo cultural. No qual o homem procura registrar através destas imagens as características físicas e o nível social do retratado, em uma iniciativa de narrar através da imagem um pouco de sua história. Este gênero encontra suas particularidades quando pensado como linguagem geradora e gerada em tempos de criação.

Sobre os tempos da ação (ou criação) do retrato, na fotografia ao contrário da pintura – cujos retratos pintados em que o agente representado frequentemente se perde na expressão do estilo de uma época e de um pintor, na fotografia – o agente retratado se mantém presente, reiterando a sua existência, atestando como existente o momento de seu registro visual (BENJAMIN, 1994). Nestes termos, Dubois (2009), ao se remeter a condição de atestação destinada à fotografia, a define a partir de seu uso como elemento metonímico, ou seja, a fotografia, ou o retrato fotográfico é a preservação da identidade do fato, do ser registrado.

A partir de então, por extensão metonímica, de acordo com a lógica de contigüidade, esse traço de unicidade referencial vai caracterizar também a relação que se estabelece entre o signo e o objeto. (...) A fotografia como tal, captada em seu princípio – a impressão, o negativo, a foto polaroide, o daguerreotipo etc. – é sempre necessariamente singular.
 (...) Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentifica.
 (DUBOIS, 2009, pp. 72-73)

Para Lissovsky (2008), essa preservação e atestação da identidade do agente retratado na fotografia se dá principalmente pelo fato do processo de registro fotográfico se concretizar no tempo do “instante”, isto é, o registro do retrato se consolida em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está implicada,



ou seja, a imagem fotográfica se consolida como um recorte na duração temporal. Esta idéia transmite a sensação de imobilidade do tempo dos corpos, fixada pela temporalidade mecânica da câmera fotográfica. Neste sentido, o corpo temporal da imagem obtida no retrato fotográfico projeta-se no tempo do registro, cujo referente se mantém no duplo papel que lhe compete a memória visual: a presença e a ausência. Lissovsky complementa:

O tempo, então, tornou-se invisível para a fotografia. E desde onde ele afinal foi refugiar-se, num fora-da-imagem, é que começa realmente a fazer a diferença. É quando sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a “origem” da fotografia. Neste sentido, se nos orientarmos pela posição bergsoniana, não devemos buscar a temporalidade do instantâneo como parte acessória que integrasse a ele sucessão infinitamente divisível ou como afecção do espaço, mas como um intervalo que a constitui, desde o momento em que o fotógrafo dispõe-se a produzi-la: “Não é um intervalo que se possa alongar ou encolher sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho”.

(LISSOVSKY, 2008, p. 58)

O intervalo ao qual se refere é o da expectativa, ou seja, na processualidade fotográfica é na forma de expectativa que a duração integra-se ao instantâneo. A relação modelo e retratista se consolida na consagração de suas respectivas condições de expectantes em relação à imagem. Nesta perspectiva, pose e espera confluem em intenção e sentido do instante em plena duração da ação fotográfica.

A expectativa, ou seja, a condição expectante se faz presente nos três retratos de Kô (abaixo) realizados por Ohara entre os anos de 1940-1973 (Kô na década de 1940; Kô – 1961 Chácara Arara; Kô em seus últimos momentos de vida, 1973). Em sua biografia, Losnak e Ivano (2003) chamam a atenção para o fato de que Ohara não apreciava o acaso, e dedicava-se a estudar seus projetos de imagens exaustivamente, transformando o registro fotográfico em concretização de um raciocínio de imagem iniciado antes mesmo de apertar o botão de sua câmera. Segundo os autores, Ohara costumava desenhar mentalmente as fotografias, utilizando-se do esboço em desenhos, para somente depois de resolvido os problemas compositivos fazer uso da câmera.

O estudo prévio de seu trabalho, assim como a minúcia do arranjo compositivo pode ser apreendida na composição abaixo, registrada na década de 1940. Kô Sanada aparece sozinha, é um retrato de meio corpo, frontal. Sua imagem ocupa praticamente toda a área da composição



fotográfica expandindo-se do centro-esquerdo da área compositiva até amenizar-se com o fundo negro que a envolve. O negro é predominante na composição, presente de forma homogênea no fundo compositivo e nas vestes de Kô. A penumbra que constitui a atmosfera do retrato é rompida pela luminosidade de seu rosto, que humaniza em um sorriso luminoso os campos de ausência de forma e luz que predominam na composição.



Imagem 01

Kô, mulher de Haruo Ohara década de 1940 em Londrina.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Uma leitura mais demorada sobre este retrato, possibilita encontrar nos olhos de Kô a transparência e a confiança entre modelo e fotógrafo. Kô ao sorrir olha diretamente para a lente, mas seu olhar não se limita ao desconhecido, é o fotógrafo (Haruo Ohara) o foco do diálogo do olhar o que revela a significância do sorriso. O sorriso como uma ação determinante na pose não se constitui em um vazio ocasional, mas sim, corresponde a uma construção visual de um espaço íntimo, convidativo, singelo como os retratos de família.

A mesma relação de troca e jovialidade não se percebe na imagem 02 (retrato de 1961). Quase vinte anos separa a imagem 01 da imagem 02, e conseqüentemente o olhar que incide sobre a modelo.



Kô é retratada de corpo inteiro, o arranjo remete à pintura clássica. A modelo sentada no chão, apoiada sobre seu braço esquerdo, olha fixamente o horizonte que se abstrai na luz lateral que se projeta sobre seu corpo, principalmente o rosto, revelando o estudo prévio de posição e luminosidade realizado pelo fotógrafo. A luz que invade lateralmente o espaço compositivo da imagem ilumina gradativamente a composição faz revelar de forma delicada as formas geométricas que povoam o seu vestido. A preocupação compositiva desta imagem revela os cuidados do fotógrafo Haruo Ohara, já maduro, em estudo evidente de luminosidade, volume e profundidade no plano fotográfico. Em um exercício complexo de domínio da luz, e suas entradas e diluições.



Imagem 02

Kô – Chácara Arara – 1961.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Nesta composição, a atmosfera jovial é substituída por uma condição mais reflexiva da modelo, o olhar iluminado fixo em um horizonte não visível no retrato revela uma Kô pensativa, madura. O corpo em descanso sugere um momento de pausa diante da jornada, um momento de



planejamento, o que compositivamente direciona a leitura para seu olhar. Um olhar que espia fixamente um caminho futuro, o futuro que se desenha duplamente nos olhos da modelo delicadamente lidos por seu fotógrafo.



Imagem 03

Kô, em seus últimos dias de vida – 1973/ Londrina – Paraná.
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Diferentemente das demais imagens, cujo negro predominante é rompido pela presença irradiante de Kô, ou por um horizonte luminoso que repousa nela os projetos do próprio fotógrafo, a imagem 03 remete ao ambiente doméstico, a intimidade do próprio casal que se constrói neste olhar fotográfico. A luz não é uma preocupação tão presente nesta imagem, que compositivamente se mostra extremamente intimista, predominantemente tomada por uma necessidade de registro, uma manifestação clara do pensamento visual de Haruo Ohara. Kô aparece sentada em uma poltrona com arranjos floridos em sua estampa, na sala de sua residência. Segura suavemente um leque aberto em sua mão direita que repousa sobre seu colo. As pernas estão encobertas por um cobertor, os belos cabelos escuros dos retratos anteriores dão lugar ao grisalho de sua velhice. As preocupações plásticas das imagens anteriores dão lugar à



memória de família. O sorriso contido e o olhar condescendente ao registro, revelam a natureza do momento que estrutura o olhar fotográfico.

São estas fotografias três momentos de escolha do próprio artista, revelando a natureza discursiva de seus retratos – reforçados na própria sensibilidade da linguagem fotográfica em preto e branco. A intenção de se pronunciar em uma esfera que transcende as condições icônicas da própria imagem. Esta postura de organização compositiva presente em sua obra, e debatida aqui sobre as três imagens em questão, projeta sobre o olhar analítico das imagens, o árduo trabalho de escolha do momento singular capturado pelo fotógrafo no prolongamento fugidivo do instante na duração temporal do registro.

Estes três retratos fotográficos de Kô Sanada refletem no ato fotográfico de Haruo Ohara, uma maneira muito particular de lidar com a construção visual da memória. De acordo com Edongo e Silva, Haruo Ohara realizou retratos de sua família, as crianças, os frutos, as flores e a paisagem em geral, além de seus auto-retratos cuidadosamente estudados com antecedência, assim como a maior parte de suas fotografias (EDONGO e SILVA, 2009, p. 697). Percebe-se como proposta fotográfica uma temática intimista, doméstica.

Proposta esta visivelmente marcada nas três fotografias analisadas. As três composições, a medida em que materializam o registro da marca do tempo sensivelmente apreendido por Ohara, afirma a construção de um espaço íntimo constituído por impressões e demarcações de uma individualidade compartilhada por ambos (modelo e retratista).

Esta impressão de intimidade debatida sobre a construção do olhar de Haruo Ohara a partir da temporalidade emanada dos três retratos de Kô, em sua trajetória fotográfica revela mais que simples imagens, coloca em evidência a organização iconográfica de sua biografia em seu sentido íntimo: a sua vivência doméstica.

Considerações finais

A grandeza deste tema doméstico na obra de Ohara se inscreve em sua biografia, em sua percepção estética do cotidiano. O seu olhar é marcado pela simplicidade de um agricultor que se vê fotógrafo.



Haruo Ohara foi um imigrante em trânsito nasceu em Kochi, ilha de Shikoku, no Japão. Veio com sua família ao Brasil, quanto estava para completar dezoito anos. Trabalhou em sistema de colonato numa lavoura de batatas, em Cotia (SP). O grupo familiar, frustrado com as condições de trabalho e dependência empreendeu nova jornada para Santo Anastácio, também em São Paulo. Mais tarde, em busca de melhores condições de trabalho, Haruo Ohara entrou em contato com um agente da CTNP, Hikoma Udihara, que o convenceu a migrar para o norte do Paraná, locus de grandes esperanças. Na futura Londrina, a família Ohara adquiriu o lote 1, no qual se estabeleceriam em meados de 1933. O seu contato com a fotografia ocorreu em seu próprio casamento em 1934, já em Londrina. Por intermédio do fotógrafo José Juliani³ comprou do próprio a sua primeira câmera fotográfica, assim como alguns instrumentos de fotografia. Como fotógrafo desenvolveu uma linguagem própria de controle das áreas de luz e sombra em película preto e branco, viveu até 1999, tendo como o grande marco produtivo de sua carreira entre os anos de 1940-70.

Visto isto, o tema abordado neste texto ganha notoriedade a medida em que é Kô Sanada o seu primeiro e permanente tema fotográfico. O primeiro retrato que realiza de Kô foi registrado em 1938, ano em que Haruo Ohara adquiriu a sua primeira câmera fotográfica. Os retratos de Kô indicam como afirmam Edongo e Silva (2009), as próprias escolhas de Haruo Ohara, a consolidação iconográfica de um matrimônio. De acordo com os autores, Haruo Ohara, contrariou a tradição japonesa do casamento arranjado⁴, ao se casar em 17 de junho de 1934 com Kô Sanada, “(...) única mulher que amou a vida inteira, ao lado de quem esteve até o momento de sua morte em 1973” (EDONGO E SILVA, 2009, p. 699).

Haruo declinou a noiva que lhe fora arranjada e cuja fotografia encerrava em si tudo o que conhecia a seu respeito. Ele já estava comprometido e pretendia mesmo se casar. Haruo Ohara e Kô Sanada casaram-se em 17 de junho de 1934, após um breve noivado. A cerimônia simples, porém grandiosa, foi

³ José Juliani na época de 1930 era fotógrafo e funcionário da Companhia de Terras Norte do Paraná, foi com ele que Haruo Ohara aprendeu a manusear a máquina fotográfica, assim como revelar seus negativos e a produzir cópias destes.

⁴ É parte da tradição japonesa o casamento arranjado - omiai-kekkon, visando formar novos laços de parentesco, segundo os interesses de ambas as partes envolvidas. A noiva, escolhida pelos pais, era muitas vezes trazida do Japão. Em oposição ao omiai-kekkon encontramos o casamento por amor – rennai-kekcon, esse geralmente acontecia à revelia das famílias. Edongo e Silva, 2009, pp. 678-679.



registrada pelo fotógrafo José Juliani. De modo que para Haruo o evento marcou dois grandes acontecimentos em sua vida: a união com Kô e o encontro com a fotografia. (EDONGO e SILVA, 2009, pp. 678-679)

Estes quase trinta e nove anos compartilhados resultaram na construção de um olhar que marca em uma iconografia pessoal a história de uma vida vivida a dois.

Kátia Canton ao promover uma discussão sobre a arte como o espaço de individualidade frente à ação do tempo afirma que esta (...) É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (CANTON, 2009, p. 22).

Nesta perspectiva o retrato assume a sua condição de construção histórica, produto de uma convivência, situando artista e modelo em seu tempo histórico, o que no caso dos retratos de Kô Sanada, surgem como elementos de uma iconografia afetiva. Ou parafraseando os comentadores da obra de Haruo Ohara, estas imagens revelam “(...) o tempo real de maturação (...) o tempo real para a criação artística” (BURGI, 2008, p. 5), um estudo compartilhado (retratista e modelo) da ação do tempo sobre a existência.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo, Editora Bralisiense, 1994.

BURGI, Sergio. **Haruo Ohara: fotografias**. São Paulo, IMS, 2008.

CANTON, Kátia. **Tempo e Memória – temas da Arte Contemporânea**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, Papirus Editora, 2009.

EDONGO, Patrícia J. S.; SILVA, Ângelo Jose da. Poemas em branco e preto: os auto-retratos de Haruo Ohara. In: **RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**. Volume 8, n. 24, pp. 648-703, dezembro de 2009. <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/index.html>
Acessado em 18 de maio de 2010.



GOMBRICH, Ernst H. Sobre a interpretação da obra de arte: O quê, o porquê e o como. In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, volume 12, n. 13, pp.11-26, dezembro de 2005.

GUINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, Papirus Editora, 2008.

LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

LOSNAK, Marcos e IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens, uma biografia de Haruo Ohara**. Londrina: S. H. Ohara, 2003.