

Imprensa ilustrada e cultura histórica: a visão da história nacional na revista *Ilustração Brasileira* (1935-1945)

MARCELO ABREU*

Visões da história

Tornar o passado visível é uma marca da experiência histórica contemporânea. É uma evidência da própria disciplina histórica o fato de que ela nasceu em um ambiente cultural em que recursos visuais eram mobilizados para dar substância ao passado: o antiquariado e uma história materializada em objetos antigos, a catalogação sistemática do patrimônio, a pintura histórica (BANN, 1994). A par de uma história escrita metodicamente, e mesmo precedendo-a, cultivar o passado implicava poder vê-lo. Em poucas palavras, pode-se dizer que ver o passado constituía uma das condições de possibilidade para poder pensá-lo e admirá-lo. Desde o século XIX, estas preocupações ligam-se à constituição das sociedades nacionais. Como se sabe, a imaginação nacional sustentou-se em políticas lingüísticas e na escritura de histórias nacionais que buscavam conferir unidade a um espaço político essencialmente diversificado (ANDERSON, 2008). A escola seria um dos instrumentos fundamentais de uma pedagogia do cidadão fundamentada no ensino sistemático das histórias e das línguas nacionais – espaço onde o domínio da palavra escrita, do controle sugerido pelos textos, fundava o grafocentrismo das sociedades contemporâneas (HUTTON, 1993).

Além da escola e da palavra escrita, porém, outras instituições e práticas serviram à imaginação nacional: museus, bibliotecas, arquivos - repositórios de objetos e textos que simbolizavam a história da Nação. Ao mesmo tempo, formas mais efêmeras de produzir e difundir a história foram criadas: os hinos e emblemas nacionais, os ritos fúnebres de homens ilustres, as celebrações em torno dos monumentos, os calendários cívicos. Todo um repertório, portanto, que ultrapassava as margens dos

* Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto. Este trabalho resulta da pesquisa **Cultura histórica em revista: vendo o passado na *Ilustração Brasileira* (1935-1945)** financiada pelo CNPq através do edital universal 2011.

textos e convocavam a visão e exigiam a participação direta, práticas que instituíam a condição de espectadores da história nacional em movimento. Podemos dizer, ainda, que a imprensa escrita também colaborava na criação da história e sua divulgação, contando esse passado e estimulando a visitação aos lugares onde ele estava inscrito. Com a imprensa ilustrada, todas as formas de celebração do passado ganhavam ainda mais força: alargavam o público da imaginação nacional ao reforçar a visibilidade de seus temas. Nesse trabalho, procuramos pensar esse problema a partir de um caso: a revista *Ilustração Brasileira* nos anos de 1930 e 1940. Durante o período do Estado Novo (1937-1945) nota-se a confluência entre o projeto editorial da revista e o projeto nacional do regime político: ambos expressam o esforço de imaginar e tornar visível o passado nacional. O argumento central do trabalho é que a revista *Ilustração Brasileira*, em sua terceira fase (1935-1958), dava continuidade aos esforços de divulgação da história nacional desenvolvidos desde as duas fases anteriores (1901-1915 e 1920-1930). E tal movimento se coadunava com os propósitos do regime político instituído em 1937.

O processo de construção da nacionalidade sob o Estado Novo, que envolveu parte das elites intelectuais naquilo, que Angela de Castro Gomes classificou com um esforço de “redescobrimto do Brasil”, implicou o aprofundamento da compreensão do passado brasileiro para se dar lugar a um presente que se queria novo (GOMES, 1994). Parte deste movimento de recriação da história nacional procurava responder a uma questão presente: o novo regime deveria ser caracterizado por oposição ao passado imediato da Primeira República, então entendida como tempo de ruptura com as linhas de força da história nacional, linhas que o Estado Novo projetava restaurar. Por essa razão, o período anterior a 1930 passaria a ser conceituado como “República Velha” – adjetivo que não denotava antiguidade ou uma relação de continuidade positiva com o passado, indicando antes a degradação de um regime político fundado num liberalismo dissolvente porque contrário às tradições e realidades nacionais. Recompôr as linhas de força da história nacional – notadamente o centralismo como fundamento de uma

política conseqüente – não se confundia, contudo, com um passadismo. Tratava-se de fazer a história autorizar o presente: configurava-se, portanto, uma narrativa que legitimava o presente (HARTOG e REVEL, 2001:14).

Nessa narrativa, alguns episódios e períodos da história nacional seriam especialmente valorizados: a instauração da República, o Segundo Reinado e seus momentos de afirmação do poder central na garantia da unidade política, os eventos ligados à emancipação política desde a Inconfidência Mineira até a Independência. Eventos que seriam cultuados com a montagem de um complexo cerimonial que teria a capital como centro, mas se espalharia por todo o território nacional (GOMES, 1996; GOMES, 2007). Culto que encontraria suas bases numa produção didática da história que então se ampliava sob a coordenação do Ministério da Educação – que também trabalhava numa educação dos corpos e dos sentidos na estruturação do complexo cerimonial estadonovista. Esforço de educar que ultrapassava os muros da pedagogia escolar, ganhando, através da ação poderosa de controle da imprensa com o Departamento de Imprensa e Propaganda, as páginas da imprensa diária e hebdomadária, os jornais de grande circulação e as revistas ilustradas destinadas a públicos um pouco mais restritos. Através desses meios impressos, por exemplo, as comemorações que expressavam uma pedagogia para as multidões, um ensino pedestre da história para usar uma metáfora adequada às festas móveis da história (CATROGA, 1996) que tinham por cenário as ruas, podiam repercutir vencendo as distâncias que separavam as grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e outras capitais, do interior: tornava-se possível reunir centro e periferia na celebração da Nação e seu passado. Essa intenção, conquanto por certo limitada, era potencialmente garantida por inovações técnicas na reprodução e impressão fotográfica e de outras imagens que permitiam ampliar a educação do olhar como se verá no caso da revista *Ilustração Brasileira*.

Dar a ver a história não implicava apenas tornar o passado nacional visível: o projeto político ultrapassava a postura monumental face à história e exigia a percepção do tempo em todas as suas dimensões, sobretudo o futuro. Nesse sentido, na propaganda

do regime como também na revista há lugar para um passado presente e para as projeções do Brasil moderno. A história, pois, seria visualizada em seu sentido moderno, isto é, como evidencia de um tempo progressivo, como campo de possibilidades passadas que levaram a um presente vivido e levariam a um futuro desejado (KOSELLECK, 2006). Assim, pode-se dizer que a história representada na revista e as pretensões da política cultural do Estado Novo confluíam em uma mesma intenção perspectiva: olhar para trás, ver o passado trazendo-o ao presente, era simultaneamente a busca de exemplos morais edificantes para um presente ordenado e a compreensão das condições pretéritas da nacionalidade tendo em vista a sua modernização, sua inserção na realidade contemporânea para a projeção de um futuro.

A análise divide-se em três partes: na primeira, trato de apresentar a revista *Ilustração Brasileira* nos quadros da imprensa ilustrada e também da forma através da qual o tempo em movimento, o tempo moderno, era nela visualizado. Num segundo momento, analisamos a publicação da pintura e escultura históricas na revista, procurando estabelecer os parâmetros de escolha das imagens e evidenciando que sua circulação cumpria propósitos pedagógicos precisos. Na teceria, finalmente, trato das fotorreportagens de comemorações, da divulgação dos cerimoniais que ia além de um caráter noticioso, pois tratava na verdade de educar os olhares para as festas móveis da história, educar a visão desses rituais que produziam efeitos sobre a realidade.

Tempos sobrepostos

A revista *Ilustração Brasileira* era publicada pela Sociedade Editora O Malho desde o início do século XX. Integrava o catálogo da sociedade junto com outras revistas ilustradas de grande sucesso. Como as demais publicações, dedicava-se a um público específico. Longe do humor de *O Malho*, da tematização da arte cinematográfica e o universo das celebridades dos filmes de *Cinearte*, e também distante do público infantil de *O Tico-Tico*, a *Ilustração Brasileira* era feita para um público adulto e mais intelectualizado. Sem abdicar do universo das variedades que

caracterizava as publicações ilustradas, os temas tratados, a equipe de colaboradores e a sobriedade sofisticada do tratamento gráfico indicavam seu consumo por leitores educados e conservadores interessados em política, história, economia, artes visuais e outros temas. Essa característica atravessa suas três fases: 1909-1915, 1920-1930 e 1935-1958 (SILVA, 2010).

Na terceira fase, a intenção pedagógica traduzida desde o título da publicação ganharia contornos mais nítidos: o editorial do Conde de Afonso Celso para o primeiro número apontava nessa direção. Dizia o renomado intelectual, membro da ABL e do IHGB, que a revista reconquistaria a influência que gozara nas fases anteriores “entre as mentalidades de genuína elegância mental e moral”. Lembrava, ainda, o texto inaugural do editor da revista nas fases anteriores, Medeiros e Albuquerque, em que este afirmava “a inutilidade dos programas, de ordinário tão presunçosos quanto falazes” e acentuava “a superioridade comunicativa daquilo que os olhos vêem sobre o que os ouvidos escutam”. Daí, então, “o valor das ilustrações, sobretudo da fotogravura, de par com os recursos dos artistas do lápis, encarregadores das produções literárias, e que sabem revestir de atraente beleza as cousas (sic) mais triviais”. Ante o valor das imagens e seu poder comunicativo, os textos deveriam ser escritos “sem o aparato grave, solene” típico “dos discursos, prédicas, e longos raciocínios” e a revista “forneceria documentos gráficos aprazíveis à contemplação e cujas legendas, em curta e incisiva frase, bastariam a levar à indução desejada”. Daí que tudo quanto houvesse caberia nas páginas da revista. A nova fase respeitaria este programa de aliar imagem e palavra, com destaque para a primeira. Não se envolveria na pequena política, mas expressaria seu engajamento na “política conducente à grandeza, felicidade e glória nacionais” (CELSO, 1935:5). Ao acompanharmos os números da revista desde 1935, essas intenções do editorial pareciam cumprir-se.

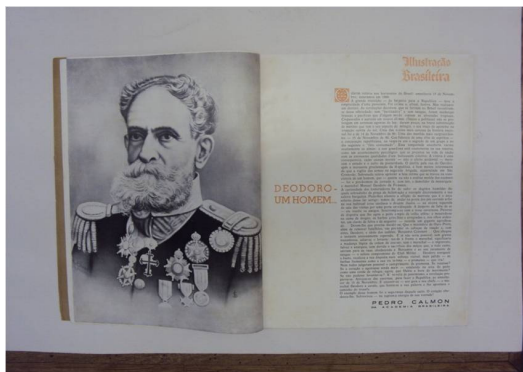


Figura 1: Crônica “DEODORO - UM HOMEM”, Pedro Calmon. *Ilustração Brasileira*, Nov. 1940, p. 4-5



Figura 2: Fotorreportagem "O presidente Vargas no arraial de Canudos. *Ilustração Brasileira*, Nov. 1940, p. 22 e 23

Uma das características marcantes da publicação seria a forma como em cada número o leitor poderia perceber a simultaneidade dos tempos – o que entendemos como uma característica da modernidade (GUMBRECHT, 1998). Esse aspecto da publicação torna-se visível, por exemplo, na edição de novembro de 1940. Nela encontramos um perfil biográfico de Deodoro, escrito pelo historiador Pedro Calmon (Figura 1). A par do texto, um retrato do primeiro presidente ocupava toda uma página. A evocação da personagem através do texto ganhava outra qualidade com a justaposição da imagem: pode-se dizer que o perfil biográfico, uma forma consagrada da escrita da história desde o século XIX, tornava-se efetivamente um perfil com um rosto a ser identificado a uma vida e ao evento fundador do regime republicano. Páginas depois, a ação presente de Getúlio Vargas (Figura 2) se fazia visível através da fotorreportagem sobre uma visita ao arraial de Canudos – lugar cujas imagens evocavam outro episódio relativo à consolidação do regime republicano e cujo quadro vivo de violência fora descrito por Euclides da Cunha na imprensa e depois em livro que seria integrado quase imediatamente ao cânone, uma leitura obrigatória para as pessoas educadas.

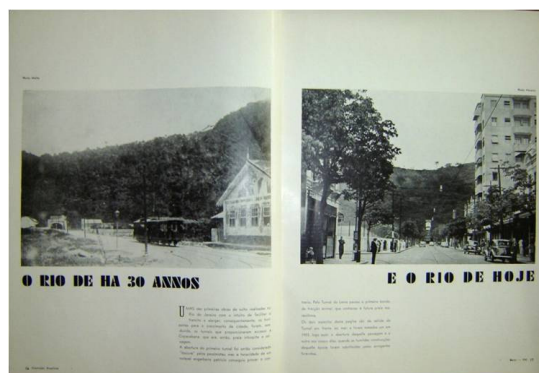


Figura 3: Seção "O Rio de há 30 anos... e o Rio de hoje".
Ilustração Brasileira, Nov. 1940, p.34-36

Uma seção constante na revista indicava a passagem do tempo nas cidades brasileiras, especialmente do Rio de Janeiro (Figura 3). Uma fotografia de 1905 era colocada lado a lado com uma atual: a vista do presente procurava reproduzir o ângulo da fotografia anterior para evidenciar as transformações urbanas. Retratava-se especialmente a verticalização dos edifícios *art déco* e a extensão dos serviços urbanos como a pavimentação e a iluminação das ruas. O texto colocava-se à serviço das imagens, reafirmava o sentido que a comparação visual das fotografias por si mesma era capaz de evidenciar. Através desse recurso, mais do que a percepção da passagem do tempo, era possível indicar sua qualidade progressiva: tratava-se antes de afirmar a modernização por que passava o país. Era um exemplo da educação do olhar para a percepção do tempo em movimento.

A sobreposição dos tempos afirmava a simultaneidade e o movimento como caracteres do tempo moderno (KOSELLECK, 2006). Duas das seções constantes da revista evidenciavam esse sentido da publicação: *Instantâneos de todo mundo* e *De mês a mês* (Figuras 4 e 5). Separadas por poucas páginas, sugeriam a integração do Brasil, retratado na seção *De mês a mês*, ao tempo do mundo nos *Instantâneos*. Note-se que a composição de ambas as seções valorizava as fotografias em detrimento do texto – restrito às informações das legendas. Na edição de novembro de 1940, como também nas demais, os “instantâneos” tratavam de fatos mundanos do mundo das elites, como

os torneios de turfe ou as recepções elegantes, lado a lado com grandes eventos da vida política, espetáculos modernos como os *raids* aéreos ou a própria modernização do cotidiano.



Figura 4: Seção “Instantâneos de todo mundo”.
Ilustração Brasileira, Nov. 1940, p. 57-58



Figura 5: Seção "De mês a mês". *Ilustração Brasileira*, Nov. 1940, p. 62-63

A composição dava forma a um tempo em aceleração. Em *Instantâneos de todo mundo* de novembro de 1940, por exemplo, o próprio título da seção era “escrito” pelas marcas da passagem de um aeroplano. A disposição assimétrica das fotos em ambas, como que soltas sobre a página, por vezes sobrepondo-se, sugeriam a efemeridade dos registros, tornando visível o movimento incessante da história contemporânea. O efeito que se queria provocar, portanto, era de integração do Brasil à vida moderna e seu fluxo veloz. Ao mesmo tempo, como se pode inferir pelo exemplo da edição analisada aqui, a evocação de um passado nacional através de palavra e imagem indicava a continuidade entre tempos diversos, sugeria, ao estabelecer momentos fundadores e personagens destacados, o valor de realizações passadas que indiciavam a segurança das projeções de futuro construídas no presente.

Imagens consagradas

Fazer do passado nacional objeto de culto não era uma novidade, pois a produção historiográfica acadêmica e com fins didáticos, a pintura histórica e a construção de monumentos desenvolvidos desde o século XIX procuravam exatamente produzir esses efeitos. Por esses exemplos, não havia novidade igualmente numa imaginação histórica sustentada na visualidade. A novidade na revista que ampliava as perspectivas de visualização da história nacional era a impressão sistemática da pintura histórica e de fotografias de monumentos públicos em suas páginas. As técnicas da fotogravura e da tricromia – a impressão de imagens coloridas a partir da sobreposição de três cores básicas – sobre papel de grande qualidade permitiam a experiência de observação detalhada de obras antes circunscritas aos salões dos museus ou às praças públicas de certas cidades tomadas de monumentos.



Figura 6: Tricromia da tela *A fundação da cidade do Rio de Janeiro* de F. Aquarone. *Ilustração Brasileira*, Mar. 1941, p. 31

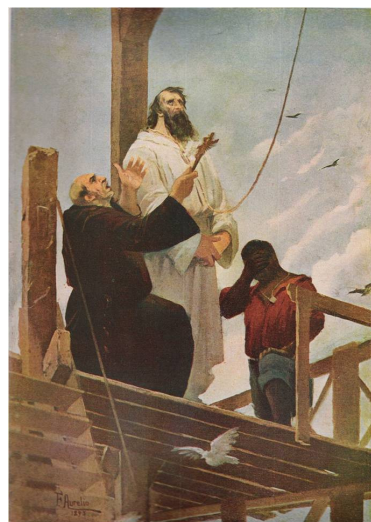


Figura 7: Tricromia do quadro *Martírio de Tiradentes* de Aurélio de Figueiredo. *Ilustração Brasileira*, abr. 1938, p. 31

A seleção das imagens explica-se por seus fins comemorativos evidentes. Assim, por exemplo, temos em março de 1941 a reprodução da tela *A fundação da cidade do Rio de Janeiro* (Figura 6) que retratava a construção da paliçada que teria dado origem à

cidade junto ao Morro Cara de Cão em 1º de março de 1565. Em abril de 1938, repercutindo a valorização da personagem e do evento fundador da emancipação política no calendário republicano, surge à vista dos leitores o *Martírio de Tiradentes*, o óleo sobre tela de Aurélio de Figueiredo, de 1893, e pertencente à coleção do Museu Histórico Nacional (Figura 7). Em agosto de 1942, numa edição comemorativa da pacificação das revoltas liberais de 1842, um triunfo, aliás, da centralização contra os impulsos federalistas dos *luzias*, o crítico de arte da revista, Flexa Ribeiro, analisava a tematização do “heróico na plástica”, tendo por objeto a estátua eqüestre de Caxias (Figuras 8 e 9).

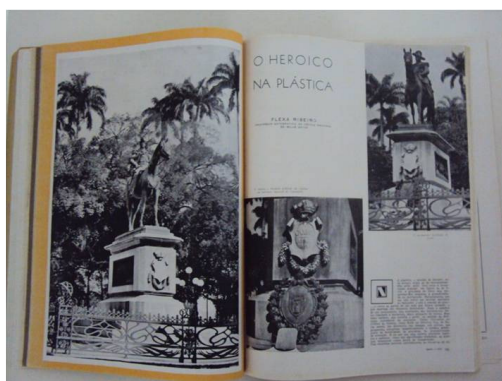


Figura 8: Artigo de Flexa Ribeiro O heróico na plástica. *Ilustração Brasileira*, Ago. 1942.



Figura 9: Artigo de Flexa Ribeiro “O heróico na plástica”. *Ilustração Brasileira*, Ago. 1942.

Já em setembro do mesmo ano, a tela de Pedro Américo que caminhava para se tornar uma imagem canônica no ensino de história, era reproduzida em tricromia na revista (Figura 10). O quadro de dimensões monumentais ocupava toda uma sala no Museu Paulista e a revista tornava possível “ver” o *Grito do Ipiranga* sem que fosse necessário ir ao museu. No mesmo sentido de circulação e presença das imagens em situações comemorativas, uma reprodução do quadro de Vitor Meireles sob a guarda do

Museu Nacional de Belas artes poderia ser admirado na edição de dezembro de 1942 (Figura 11).



Figura 100: Tricromia da tela *Grito do Ipiranga* de Pedro Américo.
Ilustração Brasileira, Set. 1942, p. 27



Figura 11: Tricromia da tela *Batalha dos Guararapes* de Vitor Meireles.
Ilustração Brasileira, Dez. 1942, p. 39

Com a reprodução dos quadros em cores e da fotogravura dos monumentos a revista expressava dois movimentos importantes para a relação entre cultura visual e cultura histórica: os circuitos de visualização das imagens que fundamentam sua

consagração em um uso pedagógico e uma educação do olhar para o passado que as imagens representavam (MENESES, 2003; KNAUSS, 2006). A reprodução das imagens colaborava na difusão de cada quadro em particular, que do contrário só poderiam ser vistos nas instituições de guarda, e de uma visão triunfalista do passado nacional e seus eventos singulares. Isso era possível porque os protocolos de representação histórica na pintura e na escultura monumental podiam ser decodificados explicitamente como no texto de Flexa Ribeiro ou inferidos pelo leitor a partir da comparação entre as reproduções mês a mês. Embora não haja espaço para uma análise cuidadosa de cada obra reproduzida na revista, uma característica essencial da representação pictórica ou plástica do passado podia saltar aos olhos do leitor: a centralidade de um personagem e uma cena na iluminação diferencial de um quadro, na disposição dos planos ou na concentração progressiva dos volumes de uma escultura. Assim, pode-se dizer que uma história épica, que possivelmente já era conhecida pelos leitores através de textos consagrados da historiografia acadêmica e escolar, podia ser vista e por isso melhor lembrada.

Mitos de calendário

A atitude monumental de admiração do passado sustentada na reprodução de imagens de conteúdo histórico confluía com a divulgação constante das comemorações do Estado Novo nas páginas da *Ilustração Brasileira* através das fotorreportagens. Estas também podem ser pensadas como formas de, simultaneamente, dar a ver as celebrações a quem não pode estar presente no Rio de Janeiro e outras capitais que tomavam por cenário, e educar a visão das festas móveis da história e seu sentido.



Figura 11: Composição em equilíbrio simétrico

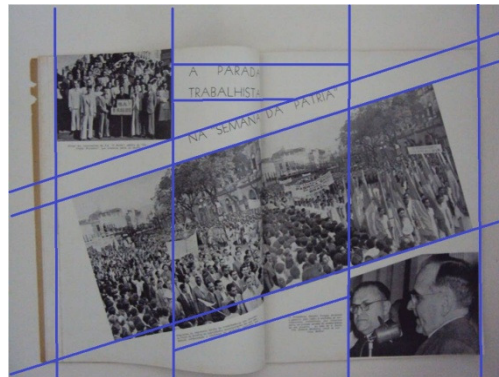


Figura 12: Composição em equilíbrio assimétrico

Nas figuras acima, percebemos a técnica de composição das fotorreportagens e inferir o que elas sugeriam. Duas são as formas predominantes de montagem das fotos sobre as páginas: o equilíbrio simétrico e assimétrico. O reforço da simetria na visualização sugeria relações diretas entre as imagens que metaforizavam a estabilidades das relações hierárquicas entre os atores e a sua centralidade como no tratamento conferido à parada da Juventude Brasileira em homenagem a embaixada portuguesa (Figura 12). Na página da ímpar, à qual se direciona o olhar inicialmente, a foto das autoridades e à esquerda os jovens em desfile na página par. A fotografia desses sugere o movimento uma vez que os corpos em desfile compõem a diagonal fotográfica. A sugestão de movimento amplia-se para o conjunto da composição no tratamento assimétrico (Figura 13) e, tal como nas seções analisadas anteriormente, também aparecem fotos como que soltas sobre as páginas. As imagens escolhidas, contudo, reforçam a preponderância dos personagens sobre a multidão indistinta que desfila nas comemorações do aniversário do presidente a 19 de abril, objeto de fotorreportagens em abril de 1941 e maio de 1942 (Figuras 14 e 15). Quando aspectos mais detalhados da multidão são destacados nas fotografias escolhidas em geral reforçam, pelos uniformes, emblemas e rigor dos corpos retratados, o pertencimento a uma corporação específica – os estudantes, os trabalhadores, os militares – e a

solenidade de sua participação em momentos de celebração da unidade nacional em torno da história passada (Figuras 16 a 19) e da história em curso (Figuras 14 e 15).



Figura 14: Fotorreportagem "O presidente Vargas no dia do seu natalício". *Ilustração Brasileira*, Abr. 1941.



Figura 15: Fotorreportagem "As comemorações no dia do presidente". *Ilustração Brasileira*, Mai. 1942.

A exibição do complexo cerimonial combinava comemorações mais antigas, como o 7 de Setembro, então convertido em Semana da Pátria, e mais novas como o natalício do presidente. É evidente que não havia inocência nessa configuração da ritualização da história passada e do presente, sobretudo se considerarmos que provavelmente as fotografias sem identificação de autoria foram fornecidas à imprensa diretamente pelo DIP ou pela Secretaria da Presidência da República. Na fotorreportagem da Semana da Pátria de 1943, as intenções difusas ao longo de todos os números tornam-se mais evidentes.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL



Figura 13: A parada trabalhista na Semana da Pátria. *Ilustração Brasileira*, Set. 1942.



Figura 18: Fotorreportagem "Semana da Pátria". *Ilustração Brasileira*, Set. 1943.



Figura 14: Fotorreportagem "Semana da Pátria". *Ilustração Brasileira*, Set. 1943.



Figura 15: Fotorreportagem "Semana da Pátria". *Ilustração Brasileira*, Set. 1943.

Acompanhando a fotorreportagem relativamente longa (Figuras 17 a 19) uma personagem central aparece em todas as páginas: Getúlio Vargas. Ele e as pessoas de seu círculo imediato, nem todas identificadas nas legendas que acompanham as fotos, são individualizadas com um rosto por contraste à massa indistinta e ordenada que participava dos desfiles estudantis, trabalhista, da parada militar e da Hora da Independência num estádio de futebol. A exibição dessas massas compactas e a individualização das personalidades políticas metaforizava a relação esperada entre um todo ordenado a partir de um centro e uma figura, o presidente, que exercia papel de

criador da nacionalidade homólogo às personalidades históricas representadas na revista em outros espaços. A história traduzida visualmente na revista cumpria, assim, um fim político preciso que tinha no tratamento das comemorações sua epítome: asseverar a compreensão da ordem e da liderança como princípios políticos valiosos para a criação de um devir seguro.

REFEÊNCIAS:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

CATROGA, Fernando. Ritualizações da história. In TORGAL, Luis Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando. *História da história em Portugal, ecs. XIX – XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. p. 547-671.

CELSO, Afonso (Conde). No limiar. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XII, no. 1, p. 4-5, mai. 1935.

GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *História e historiadores; a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 1996.

_____. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. in: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; e GONTIJO, Rebeca (orgs.) *Cultura política e leituras do passado; historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 43-63

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HARTOG, François e REVEL, Jacques (org.). *Les usages politiques du passé*. Paris: EHESS, 2001.

HUTTON, Patrick. *History as an art of memory*. Hanover; London: University Press of New England, 1993.

KNAUSS, Paulo. Os desafios de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição a uma semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed.PUC-Rio, 2006

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira. *A revista e a propaganda; o projeto político-cultural do Estado Novo nas páginas da Ilustração Brasileira*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.