

## ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O USO DE FOTOGRAFIAS EM PESQUISAS HISTÓRICAS <sup>1</sup>

Henrique M. Silva\*

**Resumo:** Apesar de certa resistência, o uso de fotografias em pesquisas históricas tem se mostrado bastante fértil, contribuindo de forma profícua, enquanto documento histórico, para a análise e compreensão do passado. Nosso objetivo é pontuar alguns elementos básicos inerentes à fotografia e a sua necessária contextualização, relevando a sua pertinência e limites.

**Palavras-chave:** Fotografia; documento histórico; memória.

**Abstract.** In spite of certain resistance the use of photographs in historical research has proved to be efficient. As a historical document it is an asset for the analysis and the understanding of the past. The basic elements inherent to photography and its required contextualization are provided. They reveal its importance and delimitations.

**Key words:** photography, historical document, memory.

A utilização de imagens fotográficas em pesquisas históricas e nas ciências sociais, ainda que reconhecida, continua suscitando polêmica, em decorrência das diferentes posições defendidas pelos críticos e teóricos da fotografia e de sua pertinência enquanto documento histórico, envolvendo o que se convencionou chamar de "princípio de realidade".

Philippe Dubois, no seu livro *O ato fotográfico*, estabelece em termos retrospectivos três pontos de vista bastante distintos sobre o problema: o primeiro envolvendo o discurso da mimese, isto é, a fotografia como espelho do real; o

---

<sup>1</sup> Esse artigo é resultado e desdobramento da Pesquisa sobre a imigração Leta no Brasil e a história da Colônia Varpa no Oeste de São Paulo durante as décadas de 20 e 40 algumas dessas reflexões compuseram o prefácio do portfólio de fotografias contidas naquele trabalho.

\* Departamento de Educação da Universidade Estadual de Maringá

segundo como sendo o discurso do código e da desconstrução, isto é, a fotografia como transformação do real; e o terceiro, o discurso do índice, isto é, a fotografia como traço de um real <sup>2</sup>. Esta terceira perspectiva, muito influenciada pelas categorias da semiótica inicialmente concebidas por C. S. Pierce<sup>3</sup>, é de certa forma também compartilhada por Jean-Marie Schaeffer, que parte do pressuposto de que *a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção, pois que é impossível compreendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo ao nível da emissão* SCHAEFFER(1996, p. 10). Essa perspectiva particularmente nos interessa, pois mostra o sentido da parcialidade do instantâneo congelado na fotografia, livre, como diria Dubois, da obsessão do ilusionismo mimético. Por outro lado, pelo reconhecimento do fato concreto da existência real do referente, ela se converte em objeto privilegiado

---

<sup>2</sup> Esses pontos são resumidamente apresentados da seguinte forma: 1) Da primeira posição vê-se na foto uma reprodução mimética do real; verossimilhança: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se exatamente segundo essa perspectiva; a foto é concebida como espelho do mundo, é um ícone no sentido de Ch. S. Pierce. 2) A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um símbolo nos termos peircianos. 3) Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto toma-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é, em primeiro lugar, índice. Só depois ela pode tornar-se parecida(ícone) e adquirir sentido(símbolo).Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2. ed., 1998, p. 53.

<sup>3</sup> Pierce estabelece um sentido tripolar para o signo a partir do reconhecimento das características múltiplas e variadas com as quais ele se apresenta. Segundo Martine Joly, Pierce propõe distinguir três tipos principais de signos: o ícone, o índice e o símbolo. O ícone corresponde à classe de signos cujo significante mantém uma relação de analogia com o que representa, isto é, com seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore ou uma casa são ícones, na medida em que se "pareçam" com uma árvore ou uma casa. Porém a semelhança pode acontecer de outra forma que não visualmente, e a gravação ou a imitação do galope de um cavalo podem ser, em teoria, considerados também como ícone, da mesma maneira que qualquer signo imitativo: perfumes sintéticos de certos brinquedos, tecidos sintéticos que parecem tecidos naturais ao tato, gosto sintético de certos alimentos.

O índice corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação causal de contigüidade física com o que representam. É o caso dos signos ditos "naturais", como a palidez para o cansaço, a fumaça para o fogo, a nuvem para a chuva, e também as pegadas deixadas pelo caminhante na areia ou as marcas deixadas pelo pneu de um carro na lama. Finalmente, o símbolo corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação de convenção com seu referente. Os símbolos clássicos, como a bandeira para o país ou a pomba para a paz, entram nessa categoria junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais. Há no entanto que se ponderar tal classificação na medida em que não existem signos puros, mas, como infere Martine Joly, apenas características dominantes. JOLY, Martine, Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 1994, p. 35 -36.

para a história, enquanto documento. Coloca-se assim essa categoria documental em pé de igualdade com as outras fontes documentais.

O caráter incompleto e inconcluso da fotografia utilizada como documento histórico não é seu privilégio; ela compartilha tais limitações com outras fontes, segundo Mirian Moreira Leite:

Habitualmente a documentação histórica necessária à reconstrução histórica precisa ser variada, pois cada uma das fontes, desde os tradicionais documentos administrativos, até os depoimentos da história oral, tem vieses específicos e exprime, na maior parte das vezes, um aspecto limitado da questão focalizada pelo pesquisador. (LEITE, 1993, P. 84)

A fotografia, nesse sentido, pode funcionar como testemunho, pois que atesta a existência de uma realidade; porém, por si só, não lhe atribui sentido, o qual precisa ser buscado em referências que dêem conta do seu contexto.

Schaeffer, num sentido mais amplo, busca analisar essa questão no campo do *representamen*, naquilo em que o signo possa representar o objeto ou dele dizer alguma coisa. Segundo SCHAEFFER (1996, P. 50), *Para que um signo possa nos transmitir as informações que ele veicula, é sempre necessário que intervenha um conhecimento lateral já formado que permita inserir o signo que "sobrevém" em um conjunto de estímulos e conhecimentos organizados.* Esse "conhecimento lateral" é bastante variável, podendo ser, conforme Schaeffer, tanto estímulos sensoriais preservados na memória como também representações ou conhecimentos mais abstratos com relação a esses estímulos, ou até um conhecimento mais apurado em relação ao contexto do objeto retido na imagem.

As fotografias, quando utilizadas como recordação, são um bom exemplo de intervenção necessária do conhecimento lateral. A esse respeito, Schaeffer esclarece:

A existência do que é conhecido como a "foto de recordação", assim como a utilização da imagem fotográfica para se recordar dos acontecimentos levam-nos a salientar a importância do conhecimento lateral no funcionamento da imagem como signo referencial identificante. A questão é saber em que condições a informação referencial virtualmente transmitida por uma imagem pode ser "tratada" pelo receptor, isto é, pode gerar determinadas identificações. (SCHAEFFER, 1996, p. 67)

Outra ordem de problemas com relação ao uso de imagens fotográficas diz respeito à sua objetividade e ao papel do receptor ou observador da imagem quanto à intencionalidade do fotógrafo. Sabe-se, neste último caso, que essa possibilidade é totalmente subvertida pelo próprio caráter da fotografia, que permite uma espécie de transcendência do dado icônico e às vezes leituras outras do observador que em nada se vinculam ao ponto de vista ou à intencionalidade do fotógrafo ou daqueles a quem a fotografia fora encomendada. Tal aspecto é constatado na seguinte observação feita por Schaeffer:

Se é verdade que, em seu conteúdo icônico, toda imagem fotográfica constitui um ponto de vista específico sobre um campo fenomênico, também é certo que a recepção dessa imagem transcende o dado icônico segundo as "inclinações" culturais e idiossincráticas que escapam a qualquer controle por parte do emissor postulado: não podemos neutralizar a espacialidade específica do ponto de vista. (SCHAEFFER, 1996, p. 62)

Essa recepção da imagem como campo perceptivo não é, segundo o mesmo autor, a recepção da mensagem em si, *mas da visão eventualmente correspondente a um olhar motivador*. Em termos da objetividade da imagem fotográfica, a questão que se coloca é ainda mais controversa, pois diz respeito antes de tudo ao conhecimento do *arché* fotográfico. Tal conhecimento ou reconhecimento implica o fato de a imagem fotográfica ser de certa forma auto-autentificadora, e de ser essa característica compatível com identificações e interpretações diversas, às vezes totalmente equivocadas, em relação ao impregnante.

Para Schaeffer, tais equívocos muitas vezes são intencionais e se prestam a formas variadas de manipulação. A denúncia da falta de "objetividade" da imagem fotográfica foi feita por Gisèle Freud, a partir da sua experiência de jornalista: fotografias suas, tiradas dos *Instantâneos da Bolsa de Paris*, foram veiculadas na imprensa européia em manchetes que ora as utilizavam para destacar certa euforia do mercado, como por exemplo, *As ações alcançaram preços fabulosos*, ora para impressionar de forma alarmista a iminência de catástrofe, com destaques do tipo *Pânico na Bolsa de Paris, perdem-se fortunas, milhares de pessoas arruinadas*. O que se observa nesse caso, e que levou à decepção de Gisèle Freud acerca da objetividade da imagem fotográfica, nada mais é que uma enorme confusão entre a imagem e a interpretação identificante (isto é, o conhecimento lateral), o que, nos termos de Schaeffer, produziu uma falta de diferenciação entre o ato interpretativo do fotógrafo e o do receptor. Nesse caso, o que levou ao

engano não foi obra da imagem em si, mas do intérprete, que se enganou ou visou enganar outro intérprete. De modo mais distintivo, Schaeffer esclarece:

Se o conhecimento e o objetivo podem com efeito motivar a tomada da impressão, mesmo assim jamais são transferidos na imagem: esta não é sua "ilustração" nem sua "codificação comunicacional". O interpretante, mesmo se quisesse, não conseguiria "reencontrar" o conhecimento lateral e a intencionalidade do fotógrafo, não importa quanto se esforçasse para perscrutar a imagem. O conhecimento do estado do fato impresso lhe deve ser fornecido por acréscimo (ao lado da imagem), se já não dispuser dele desde o início. Quanto à intencionalidade, a menos que seja codificada por estereótipos visuais ou comunicada verbalmente, ocasiona tão-somente uma reconstrução hipotética a partir do contexto de recepção. (SCHAEFFER. 1996, p. 76 - 77).

Então esse poder auto-identificador da imagem fotográfica não deve ser atribuído à função da imagem, mas sim a uma função do conhecimento e reconhecimento do seu *arché*, que diz respeito ao estatuto da informação analógica, e não à sua interpretação. É desse modo que o fotógrafo capta a imagem motivadora espontaneamente, e o receptor identifica a imagem com sua interpretação receptiva, sem que haja necessariamente qualquer relação interpretativa entre produtor e receptor. Tal acomodação é quebrada quando se estabelece um *feedback*; aí se percebe o distanciamento interpretativo, posto que é impossível (pelo menos em sua quase-totalidade) que a imagem consiga transmitir a constelação motivadora do fotógrafo.

Se na gravação dos depoimentos e dos relatos de vida a utilização das fotografias da época em pesquisas históricas pode servir ao mesmo tempo como desencadeador da memória e desinibidor das falas, ajudando a elucidar determinados fatos e acontecimentos importantes da vida de uma determinada comunidade ou grupo, é verdade também que, sem o apoio das outras fontes, incluindo-se as orais, ler e compreender as fotografias seria um trabalho inexequível e sem o menor sentido. A imagem fotográfica, por ser estática e por não ter memória, só pode ser compreendida quando inserida no próprio universo interpretativo do receptor, considerando-se que apenas nesse universo ela se transforma em testemunho de uma situação complexa ou de um fato ocorrido.

Desse modo, a intercalação e o entrecruzamento de fontes se tornam de fundamental importância na construção de um quadro de referências mais amplo para se compreender o sentido do conteúdo das imagens, a fim de que elas adquiram um sentido não em si, mas em seu contexto.

Conhecer um pouco e previamente a história da comunidade ou grupo em estudo mostra-se imprescindível para viabilizar a utilização de fotografias durante a pesquisa, bem como para possibilitar ao leitor das imagens compreender o arranjo das fotos a partir dos temas por elas sugeridos e pelos quais elas são agrupadas.

A utilização das fotografias a partir da constituição de alguns eixos temáticos suscitados pelo conteúdo das próprias imagens nos proporciona informações valiosas e mesmo esclarecedoras sobre o modo de vida e a evolução social e material da comunidade em estudo. De certo modo, elas preservaram um sentido intencional, ao registrar as mudanças ocorridas nessa mesma comunidade.

Nosso interesse particular com relação às fotografias foi suscitado no decorrer da pesquisa sobre a imigração e colonização leta no Oeste Paulista, quando nos demos conta da quantidade e variedade do material existente e também das possibilidades que se abriam com o uso dessas imagens durante as gravações dos relatos e depoimentos de vida, servindo elas como detonadoras da memória.

Os comentários sobre o conteúdo das fotos durante a referida pesquisa propiciaram um fluxo bastante dinâmico e espontâneo das falas, ao mesmo tempo em que estimularam a memória dos nossos informantes sobre determinados temas, além de ajudar no esclarecimento de alguns pontos sugeridos durante as gravações. As fotos puderam, assim, nos termos de Mirian Moreira Leite, funcionar como

Um desencadeador de lembranças múltiplas e constituir, de um lado, uma forma de resgatar um passado esquecido e, de outro, no caso do pesquisador, um estímulo formulador de hipóteses para testar a comunicação das fotografias e o seu esquecimento temporário ou total. Pelo menos as deformações progressivas da memória, que ampliam ou alteram o material original. (LEITE, 1993, p. 135).

As fotografias pertencentes as famílias, sobretudo no caso de comunidades étnicas, são na maioria das vezes produzidas por amadores, conseqüentemente são dessemelhantes, o que potencializa ainda mais a pregnância do tempo e das influências e condicionantes culturais do grupo.

Esse aspecto se torna bastante interessante na medida em que possibilita perceber como o grupo ou a comunidade fotografa e se permite fotografar; noutros termos, a maneira como o grupo se vê ou a visão de si que pretende preservar

para a posteridade. Destarte, o enquadramento da cena e seu recorte podem ser elucidativos também dos recursos técnicos empregados, os quais permitem reconhecer o contexto da sua produção, sugerindo algumas das escolhas dos fotógrafos ou daqueles a quem a fotografia foi encomendada. Isso nos coloca diante de toda uma discussão a respeito da evolução e das origens da fotografia e, talvez, do seu princípio genético, buscado na "perspectiva" da pintura renascentista; noutros termos, numa forma de enquadramento visual da realidade desenvolvida no Ocidente, questão extremamente relevante, mas que escapa aos limites desse texto.

No entanto, tal percepção só pode ser realmente compreendida à luz de um reconhecimento mais amplo do que foi a trajetória do grupo ou da comunidade pesquisada, sem o qual se torna quase impossível compreender tais escolhas.

Para Arlindo Machado, as formas da tomada são sempre um feixe de indicadores da posição ideológica do grupo ou do fotógrafo que as registra, conscientemente ou não. Por essa mesma razão é que elas servem, a partir de um repertório de situações e eventos fotografáveis, como *um inventário precioso dos valores de cada grupo* (MACHADO, 1984, P. 55).

É justamente esse aspecto que Pierre Bourdieu explora de forma mais completa no seu livro *Un art moyen*, no qual a fotografia possibilita esculpir e celebrar nas figuras imagéticas os mais arcaicos valores da cultura. Por essa razão,

A fotografia convencional é aí vista como uma espécie de "totem" onde toma forma o sistema ético e estético do grupo social. A fotografia popular é um culto doméstico: nas cerimônias institucionais, como os casamentos, os aniversários, as bodas, o batismo, a comunhão cristã, a viagem de férias ou de núpcias, etc., ela se inscreve no ritual e tem por função sancionar, consagrar a união familiar. Em tais cerimônias, as pessoas se fazem fotografar porque a fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesmo: o que ela registra em seu suporte fotossensível não são propriamente os indivíduos enquanto tais, mas os papéis sociais que cada um desempenha: pai, mãe, avô, tio, marido, debutante, militar, turista. (apud MACHADO, 1984, p. 55).

Nas imagens que trabalhamos na pesquisa sobre a Colônia Varpa, observamos esse sentido de eternização dos grandes momentos do grupo, extensivo também a situações muitas vezes banais do cotidiano, mas que têm uma dimensão muito expressiva para o grupo e para as famílias que o compõem. Elas servem ou

serviram para reforçar o sentimento de integração e pertença que o grupo construiu de si mesmo e de sua unidade, e talvez seja por essa razão que, segundo Machado, o efeito de realidade da fotografia *tende sempre a se superpor à percepção dos arranjos que a câmera impõe* (MACHADO, 1984, p. 55).

A exemplo de nossa pesquisa, as imagens utilizadas sugerem essas escolhas, ao mesmo tempo em que dão mostras da trajetória histórica do grupo e de suas respostas adaptativas a todas as formas de pressão e mudança. Elas não se atêm apenas às agruras da vida e às tentativas de sua superação, por vezes vitoriosas, outras vezes silenciadas na própria resignação: retratam também cenas de passeios, divertimentos e festividades, que no fundo compõem os momentos mais saudosos e idílicos das lembranças que alimentaram a nostalgia de muitos relatos. Outras, entretanto, representam esses ritos de passagem, como casamentos, batizados, sepultamentos, a exemplo da "última foto", e têm uma dimensão significativa mais privada e familiar do que coletiva. As fotografias encontradas, devido em parte a limitações técnicas<sup>4</sup>, foram, em sua maioria, realizadas em ambientes abertos, à luz do dia, geralmente envolvendo tomadas que enfatizam o coletivo; não apenas em situações solenes, mas em instantâneos do cotidiano, como a derrubada das matas, o trabalho no campo, a abertura de estradas, a construção de casas e pontes e mesmo nos banhos nas represas e passeios de canoa numa tarde de domingo.

Nas reuniões solenes, as vestimentas, mesmo que dominicais, expressam o sentido de uma coletividade que prospera e que se edifica enquanto comunidade, embora nesse caso particular não se convertam em formas de ostentação, posto que as pessoas também se deixam fotografar no seu esforço cotidiano e no reconhecimento do valor do trabalho, aspecto bastante singular da experiência histórica do grupo que estudamos.

Os objetos de fundo, as construções, a exuberância da mata derrubada, os animais domésticos bem-tratados e a ostentação da caça são indícios da

<sup>4</sup> Essa consideração de caráter técnico e evolutivo da fotografia é extremamente significativa para a leitura e compreensão do conteúdo das imagens e esclarecedora dos eventos e dos enquadramentos das tomadas. Para De Paula, *em qualquer pesquisa onde a imagem fotográfica seja encarada como fonte documental privilegiada, torna-se extremamente importante para o historiador possuir informações prévias sobre sua evolução técnica ao longo do tempo. Tentar desvendar os acontecimentos históricos através da fotografia pressupõe um sólido conhecimento da própria história da fotografia. O trabalho de análise deve necessariamente considerar o estágio tecnológico alcançado pelos recursos fotográficos da época.* Por exemplo: o tipo de película utilizada em determinada época será fundamental para a interpretação das imagens, bem como a coloração, a tonalidade, a luminosidade etc. (De Paula, 1998, p. 202.)



conquista e da superação dos infortúnios dos primeiros tempos. Do mesmo modo, as charretes e carroças, e depois os primeiros automóveis, anunciam o raiar de um novo tempo de prosperidade. Essas composições retêm em si uma espécie de transitoriedade, ao mesmo tempo em que congelam um instantâneo da vida que jamais será retomado.

As fotografias de sepultamentos e as tomadas onde se colocam lado a lado os mais velhos e os mais novos, ao mesmo tempo em que buscam apreender esse sentido transitório procuram também preservar um sentido de continuidade da comunidade. As motivações originais do passado são transmitidas de uma geração a outra, revelando a força e a ação do tempo marcadas nas fisionomias dos velhos, mas também sua resistência na promessa do novo.

Talvez seja nesse sentido que Christian Metz atribua à fotografia uma dimensão de morte, retrato ambíguo, imóvel e silencioso, que preserva a ação inexorável do tempo sobre as faces e guarda a lembrança dos mortos como mortos em razão dessa imobilidade e fixidez que lhes são inerentes. Para Sontag, esse caráter impiedoso e testemunhal que registra a ação do tempo sobre nossas vidas e desse caminho em direção à morte é intrínseco à fotografia. Segundo essa autora,

Todas as fotografias são "memento mori". Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento. [...] A fotografia é o inventário da mortalidade. (apud SANTAELLA & NOTH, 1998, p.133).

Nesse sentido, a escolha e a organização de uma coletânea a ser utilizada em pesquisa devem levar em conta a idade dos originais (seu contexto temporal) e a observância do seu conteúdo, que sugere determinados temas. A natureza dos signos contidos nessas imagens agrupadas segundo alguns temas por elas suscitados tem, evidentemente, dimensões ideológicas, materializadas pelas escolhas das tomadas, dos ângulos, dos enquadramentos e situações ambientais. Em nossa pesquisa a ênfase nas tomadas do trabalho coletivo e nos retratos em grupos está vinculada à dimensão da conquista e da edificação da comunidade que se quer transmitir ou preservar. É justamente nesse sentido que o caráter contraditório do signo fotográfico se manifesta de forma mais perfeita: ao mesmo tempo em que reflete uma dada realidade, a refrata, na medida em que a imagem transmitida é

impressa a partir de uma visão particular do mundo, a visão dominante de si mesmo que um determinado grupo pretende eternizar.

### Referências bibliográficas

ACARI, Antônio. *A Fotografia: as formas, os objetos, o homen*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984b.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BORGES, Maria Eliza. *A fotografia: seu aparecimento e expansão na capital do café no período da primeira república*. In: Revista Comunicação e Artes. 17, São Paulo: 1986.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1978.

CAMARGO, Aspásia. *Os usos da História Oral e da História de Vida: trabalhando com elites políticas*. Dados. 27/1: 5-28, 1984.

DE PAULA, Jeziel. *1932: Imagens construindo a história*. Campinas/Piracicaba: Editora da UNICAMP/Editora da UNIMEP, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Párus, 1993.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. 1. *Memória –História*. Portugal: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.

- FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína(Org.) *Usos & abusos da História Oral*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FREUD, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli S/A, 1976
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- JOUTARD, Philippe. *Ces voix que nous viennent du passé*. Paris: Hachette, 1983.
- KOSSOY, Boris. *Album de photographias do estado de São Paulo*. 1892. São Paulo: Kosmos, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: O negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Pulo: Edusp, 1994.
- LEITE, Mirian Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular (Introdução à fotografia)*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.
- MEAD, Margaret & MACGREGOR, Frances Cooke. *Visual antropology in a discipline or words*. In: Principle of visual antropology. Paris: Paul Hockings, 1975.
- MOURA, C. E. M. et al.. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 5ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANTAELLA, Lucia & NOTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHAEFFER, Jean -Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotografia, reflexos e reflexões*. São Paulo: LPM, 1986.