

Notas sobre um álbum de família: a fotografia quando éramos outros¹

Marcelo Barbalho²

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa)

Resumo

Quando éramos outros (2025), documentário de curta-metragem realizado por Emiliano Aires Barreira a partir de polaroides produzidas por este autor cerca de duas décadas atrás, desperta uma reflexão sobre a produção de meu álbum de família. Qual era o propósito de registrar imagens de minha ex-mulher e de meus filhos pequenos? Apenas produzir memórias familiares ou buscar, por meio delas, uma inserção no circuito artístico? Como era a minha relação com aqueles que eram fotografados? A proposta aqui é mostrar como as fotografias, revisitadas por meio do filme de Emiliano Barreira – ele próprio presente no álbum de família – abrem caminho para reconfigurar momentos da vida doméstica, baseados em depoimentos por vezes melancólicos e marcados pela ambiguidade fotográfica.

Palavra-chave: Álbum de família; polaroide; filme documentário; memória.

Fotografia da vida íntima

A presença de um fotógrafo que registra os membros de uma família e a prática de organizar essas imagens em um álbum são comuns desde o surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX³. O uso da fotografia para registrar momentos-chave, como festas de aniversário e casamentos, evoluiu de acordo com o desenvolvimento da técnica fotográfica, tornando-se indispensável na sociedade. Quando o fotógrafo dispunha de um aparelho sobre tripé e era obrigado a respeitar um longo tempo de pose, o resultado era uma quantidade muito limitada de fotografias. Além disso, as pessoas fotografadas adotavam um comportamento rígido, com posturas típicas e sorrisos forçados. Mais tarde, na passagem para o século XX, com o advento e a popularização de aparelhos mais leves, fáceis de transportar e manusear, associados ao advento do instantâneo fotográfico, o álbum de família passou a contar com imagens mais naturais e espontâneas.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Cultura, professor do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). E-mail: leitebarbalho@gmail.com.

³ Embora nos dez primeiros anos da fotografia, quando a atividade era exercida por um pequeno número de especialistas e as dificuldades do processo fotográfico exigiam conhecimentos específicos, a “fotografia parecia, assim como as artes, rodeada de mistérios (FREUND, 1974, p. 86, tradução nossa).

Hoje em dia, os integrantes de uma família são abundantemente fotografados – e muitas vezes filmados – nas mais diversas situações⁴. O escritor João Ubaldo Ribeiro, em uma crônica na qual conta que seu avô de Itaparica só admitia ser fotografado “imóvel como uma rocha” diante da “codaque”, após fazer a barba, tomar banho, vestir paletó e gravata e passar perfume, descreve com bom humor os novos tempos:

Antigamente, a gente só tinha que dizer “que gracinha”, “que beleza” ou “muito interessante” umas duas ou três vezes por amigo de boteco, no máximo. Era quando ele mostrava a foto da última neta, o retrato de toda a família junta ou um documento velho. Hoje a gente assiste a várias dezenas de cliques de celulares e sucessões de slides por dia, enquanto todo mundo fotografa e filma todo mundo o tempo todo (RIBEIRO, 2012, p.7).

Mas, apesar de todas as transformações sofridas ao longo de quase dois séculos de história da fotografia, o álbum de família continua a exprimir “a verdade da recordação social”. Para Pierre Bourdieu (1965, p. 53), isso acontece porque as imagens do passado evocam e transmitem a lembrança dos acontecimentos que merecem ser preservados, pois o grupo familiar enxerga nesses acontecimentos um fator de unificação de sua unidade passada e, não menos importante, guarda, de seu passado, as confirmações da sua unidade presente. “É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante do que um álbum de família” (BOURDIEU, 1965, p. 53).

É possível considerar que a ideia de transmitir recordações de acontecimentos que mereçam ser preservados seja o *leitmotiv* para a produção da maior parte dos álbuns de família – incluindo o meu. Durante uma década, entre 1999 e 2009, a fotografia testemunhou intensamente minha relação com Iara e Emiliano, meus filhos, e Marina, minha ex-mulher. Eu estava dentro daquele pequeno universo, inserido na intimidade daquelas pessoas: as fotos foram realizadas no interior do apartamento onde morávamos; na escola das crianças; durante viagens e passeios – como idas à praia e a parques de diversão –; no supermercado; em carros; aviões etc. Havia uma forte ligação afetiva entre nós e também um acordo implícito: não era preciso dizer nada para que aceitassem minha presença com uma câmera. Na opinião de Clara Bouveresse (2014, p. 18, tradução nossa),

⁴ A popularização massiva da fotografia e a facilidade de difundir imagens instantaneamente, sobretudo via redes sociais como Instagram e WhatsApp, resultaram num volume de imagens absurdamente enorme no mundo inteiro. Misturando vontade legítima de compartilhar e um certo exibicionismo inerente à sociedade do espetáculo, usa-se a câmera como uma maneira prática e rápida de tomar notas da vida cotidiana, desde as mais corriqueiras (a comida disposta à mesa) às mais dramáticas (a morte de um ditador como Muammar Kadhafi), passando pela loucura nascística das *selfies* diante de uma paisagem deslumbrante numa viagem de férias, ao lado de um astro de cinema ou simplesmente na frente do espelho.

o álbum de família é fruto de um acordo entre os membros da família, sendo “produto de um coletivo de autores, mais do que de um único criador”.

Minha fotografia documentava a banalidade do cotidiano, sem nada de extraordinário. Não havia um método de trabalho estruturado ou uma lista de temas e situações a serem registradas. Também não havia retratos com o tratamento cerimonioso de casamentos, comunhões ou batizados, produzidos com a intenção de ressaltar o estereótipo de dignidade e sobriedade socialmente adequado ao núcleo familiar. Enfim, não procurava tornar glamorosa a vida privada – pelo contrário, algumas imagens inclusive denotam angústia, melancolia, conflito ou irritação.

No entanto, minhas fotos da vida doméstica não eram feitas simplesmente para celebrar laços familiares, serem compartilhadas com pessoas próximas (pais, avós, irmãos, tios e amigos) e guardadas para, no futuro, serem revisitadas como forma de lembrar acontecimentos passados.⁵ Fotografar minha própria família era também um ato artístico, no sentido de buscar reconhecimento como autor que participa de exposições de fotografia em galerias e museus.

É nesse sentido que o documentário *Quando éramos outros* (2025) torna-se um elemento-chave neste artigo, que tem um fundo autobiográfico. O curta-metragem produzido por Emiliano Aires Barreira, uma das presenças constantes em meu álbum de família, provocou reflexões sobre a relação que eu mantinha com os retratados e sobre a real motivação que levou à produção das fotografias. A intensão mais profunda era fixar fatos ordinários do dia a dia e preservar a imagem dos rostos, dos lugares e das coisas ao meu redor ou buscar a inserção no circuito artístico de Fortaleza (CE), onde eu vivia? E como meus retratados percebiam a presença de um membro da família que constantemente lhes apontava uma câmera? E o que acontece quando uma fotografia suscita narrativas diferentes entre quem fotografou e quem foi fotografado? Essas questões serão discutidas nas linhas a seguir a partir do filme de Emiliano Aires Barreira.

A família como objeto fotográfico e artístico

A fotografia de família é um filão reconhecido na história da fotografia, que desperta o interesse de disciplinas como a psicologia, a história e a sociologia. No entanto,

⁵ Meu álbum de família é composto por cerca de doze mil fotografias analógicas. A maior parte em preto e branco e visualizadas apenas por meio de cópias-contato. Há também negativos coloridos, slides e aproximadamente cinquenta polaroides. A câmera Polaroid permitia tirar fotos instantaneamente. A empresa homônima não resistiu à revolução da fotografia digital e encerrou suas atividades em 2008, nos Estados Unidos.

há fotógrafos que, ao desenvolverem um olhar estético sobre seus familiares mais próximos, apontaram para a passagem da fotografia de família para o mundo da arte. Ao se colocarem deliberadamente na linha entre a arte e o álbum de família, desenvolveram, por vezes, uma abordagem experimental, crítica e subjetiva, sem atuar conforme a convenção social – notada na maioria dos registros amadores – de construção de uma narrativa que realça tudo o que é positivo e agradável no ambiente familiar e evita registrar momentos de tristeza, conflito e sofrimento. Nomes como Eugene Richards, Larry Sultan, Nan Goldin, Nicholas Nixon e Rosângela Rennó ilustram essa linhagem⁶.

Evitando assumir algum tipo de risco ao expor minha própria vulnerabilidade e/ou a de meus retratados – não registrava a dor de ninguém, pelo menos não explicitamente, nem pequenos dramas domésticos –, minha fotografia de família, no entanto, estava distante da abordagem adotada pelos autores mencionados acima. No início dos anos 2000, era inspirada na “poética do banal” de Luís Humberto. Fotógrafo e ex-professor da Universidade de Brasília (UnB), Luís Humberto transformou o espaço íntimo de seu apartamento em um campo de experimentação estética e conceitual – e de reflexão sobre a natureza do álbum de família, que hoje, para mim, parece fazer mais sentido do que naquela época⁷. Utilizando enquadramentos inusitados, os corpos dos retratados aparecem fragmentados, em composições que exploram luzes, sombras e reflexos. Aos poucos, porém, minha “visão fotográfica” passou a se identificar com os parâmetros estéticos do “estilo documental” de Walker Evans – planos frontais, linhas retas e simetria.

Ao procurar dissociar minha produção da documentação familiar desenvolvida por fotógrafos amadores, havia uma preocupação em evidenciar uma intenção autoral. Eu

⁶ Eugene Richards fotografou o processo devastador de um câncer que levou à morte sua amiga Dorothea Lynch. O relato, profundamente íntimo, sensível e comovente, resultou no livro *Exploding into Life* (1986). Larry Sultan é autor do livro *Pictures from Home* (1992), que apresenta imagens de Irving e Jean Sultan, pais do fotógrafo, na casa da família, na Califórnia (EUA), durante os anos 1980. Mais do que um simples álbum de família, a obra explora os limites entre a fotografia documental, encenações para a câmera e a autobiografia. A obra de Nan Goldin é marcada por uma abordagem intimista e autobiográfica. Goldin ficou conhecida pela série *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), um diário visual que documenta sua vida e de seus amigos – muitos deles parte de comunidades marginalizadas – na Nova Iorque das décadas de 1970 e 1980. Nicholas Nixon é autor da série “As irmãs Brown”. A obra é composta por retratos das quatro irmãs – uma delas casada com o artista – que, a partir de 1975, passaram a se reunir todo ano especialmente para a fotografia. Desde o primeiro retrato incorporado à série, a disposição das irmãs deveria ser estritamente a mesma: da esquerda para a direita. Rosângela Rennó utiliza imagens de álbuns de família de pessoas anônimas para transformá-las em meios de reflexão sobre a efemeridade da memória, os lapsos da história e o apagamento de identidades. Rennó, figura central na arte contemporânea brasileira, se interessa por fotografias descartadas, desvalorizadas ou perdidas.

⁷ “Nossos álbuns de família têm um componente de crueldade cultivada, pois nos fazem reviver coisas já mortas e nos dão um certo compromisso com o relembrar. Eles carregam um travo de tristeza, misturado à lembrança de felicidades que já se foram” (HUMBERTO, 2000, p. 97).

procurava dar às fotografias de família uma certa expressão artística por meio de composição elaboradas, distintas da produção amadora, geralmente marcada por enquadramentos descuidados, alinhamentos pouco apurados, exposições imprecisas e personagens com “olhos vermelhos” – algo recorrente na época da fotografia analógica devido ao uso do flash. Enfim, buscava uma fotografia que pudesse ir além do culto à memória. Em alguma medida, esse objetivo foi alcançado com a entrada de um grupo de imagens em exposições e festivais de fotografia⁸.

No curta-metragem *Quando éramos outros*, porém, nada disso importa. Ao contrário da abordagem estética, o documentário parte do interesse na maneira como as fotografias tecem nossas vidas. O que realmente importa é a pessoa fotografada e a relação estabelecida com o autor da imagem. A perspectiva é a de que, em uma imagem de família, o que mais vale não é o autor, mas o conteúdo.

A menos que exista em casa um bom fotógrafo amador aspirando produzir fotos melhores que a média, a maioria das fotografias de família não se distingue particularmente no nível da abordagem ou da habilidade técnica. Em retrospecto, podemos pensar que teria sido melhor tomar cuidados extras para compor a foto dos nossos amigos e familiares, que os erros comuns do dedo que encobre parte da lente ou dos “olhos vermelhos” poderiam ter sido evitados. Mas, em última análise, não é em relação a tais critérios que essas fotografias são avaliadas. O que importa é a presença das pessoas que amamos, num evento ou momento significativo que nos inspirou a tirar a foto (COTTON, 2010, p.137).

Nesse sentido, Emiliano Aires Barreira retoma as polaroides e as utiliza como suporte material para suscitar e registrar testemunhos, abrindo caminho para a reconfiguração de momentos familiares a partir das memórias de seus pais (Marina Barreira e Marcelo Barbalho) e de sua irmã (Iara).

‘A fotografia não é indolor’⁹

Em 2020, durante a pandemia de coronavírus, Emiliano Aires Barreira produziu o documentário de curta-metragem *Os caminhos que o tempo criou* para uma disciplina ministrada pelo professor Osmar Gonçalves, no curso de Cinema e audiovisual da

⁸ *Mostra de Portfólio* (Casa da Fotografia Fuji, São Paulo, 2001); *Painel da Fotografia Cearense* (Galeria Imagem Brasil, Fortaleza, 2004); *Noite Solar* (FotoFestival Solar, Fortaleza, 2018); *Fragments do onírico* (Festival de Fotografia de Tiradentes, 2019) e *Vivências analógicas* (Festival Carioca de Fotografia Analógica, Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 2023, entre outros.

⁹ Essa expressão é do professor Mauricio Lisovsky, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Foi dita em uma de suas aulas do curso “Fotografia e espaço público”, do Programa de Pós-Graduação e Cultura da ECO-UFRJ, no segundo semestre de 2011.

Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2025, o autor revisitou o trabalho, que passou por ajustes técnicos na montagem e no som, recebeu cartelas, créditos e um novo título: *Quando éramos outros* (FIG. 1) – essa nova versão integrou a programação do festival de cinema Ceará Voador, no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura.¹⁰ A obra é uma “experiência com o passado” a partir de um procedimento básico de filmagem. O realizador apresenta uma série de polaroides ao seu núcleo familiar e pede que as pessoas discorram sobre o momento em que as imagens foram produzidas.

A fotografia revela, então, sua magia: ativa a memória, fala sobre um passado e permite revivê-lo no presente. Também ressuscita sentimentos, trazendo à tona questionamentos, frustrações e ressentimentos – afinal, como afirma Walter Benjamin (1985, p. 37) ao escrever sobre a obra de Marcel Proust, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. A seguir, a análise de duas fotografias presentes no filme e produzidas por mim.

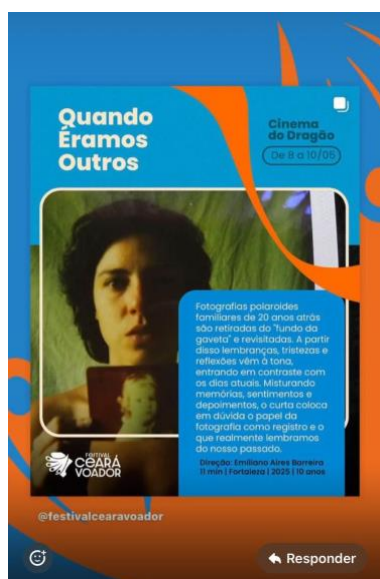


FIG. 1: Card de *Quando éramos outros*
Fonte: Emiliano Aires Barreira/Divulgação

A fotografia de Iara indica uma tensão existente no momento do clique, causada pela sua contrariedade em participar daquela sessão fotográfica dirigida por seu pai-fotógrafo. O olhar direto para a câmera, que denuncia a presença do fotógrafo, a cara emburrada e os braços cruzados em sinal de recusa em se abrir para a situação são

¹⁰ O filme está disponível no seguinte endereço: <https://drive.google.com/file/d/1BAKeAwxp0jKVADdNtWt5P6AE-qJWuET/view?usp=drivesdk>.

componentes da expressão corporal registrados na polaroide. Nesses elementos, está subjacente o ritual que a menina deve obedecer, incluindo mudanças de postura e orientações indicadas pelo fotógrafo: “levante o queixo, olhe para a direita, levante um pouco a cabeça, não se mexa”. Exige-se dela um esforço semelhante ao imposto a modelos profissionais nas revistas de moda ou em sessões fotográficas que antecedem o casamento dos noivos. Iara parece viver o momento da pose como um verdadeiro calvário.

A imagem também não contém um componente obrigatório da fotografia de família: o sorriso. O sorriso, meio visual que expressa a alegria familiar, tem como destinatário não somente o núcleo mais próximo, mas também familiares mais distantes, atuais e futuros (CONQ-PFERSCH, 2009, p. 82). Todos esses elementos, que denotam a insatisfação de Iara na polaroide, além de seu depoimento no filme de Emiliano Aires Barreira, podem sugerir que minha ênfase na produção fotográfica estava na estetização dos acontecimentos familiares, por meio de poses obtidas artificialmente, e não no registro de memórias da vida doméstica¹¹.

A presença física de Iara em *Quando éramos outros* ganha ainda mais peso quando ela é instada pelo diretor a permanecer imóvel durante alguns segundos diante da câmera, segurando uma polaroide em que também é vista numa pose rígida. Nesse momento, a recriação do gesto – o mesmo exigido por seu pai duas décadas atrás – transporta Iara para o passado e a faz reviver, em seu próprio corpo, a experiência diante da câmera Polaroid – algo semelhante ao que acontece com o barbeiro Abraham Bomba no documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann¹².

¹¹ Em alguma medida, essa suposição se assemelha à crítica pautada na contradição entre a beleza de certas fotografias documentais/jornalísticas e a miséria das pessoas representadas. Diversos fotógrafos, entre eles autores consagrados como Sebastião Salgado e nomes pouco conhecidos como Sérgio Carvalho, foram acusados de se aproveitar do drama de seus retratados. Susan Sontag (2003), por exemplo, acusa Salgado, autor de obras como *Êxodos* (2000), de estetizar o sofrimento humano. Segundo Sontag, ao tornar visualmente belas cenas de miséria e dor, o fotógrafo diminui o impacto ético ou político das imagens. Em 2024, o fotógrafo Sérgio Carvalho, que registrou imigrantes de países andinos submetidos a condições de trabalho análogo à escravidão, foi alvo de protestos contra a sua exposição Oficina do suor, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Na abertura da exposição, o coletivo de artistas andinas Cholitas da Babilônia realizou uma manifestação contra o que considerou ser uma exploração indevida da imagem dos trabalhadores – auditor fiscal do trabalho, Carvalho teve acesso às pessoas e ao local do crime. As fotos foram pichadas e os organizadores optaram por encerrar a exposição. Na ocasião, o coletivo publicou em suas redes sociais o manifesto intitulado *Nossa dor não é arte* (ENTLER, 2025).

¹² O testemunho de Abraham Bomba, um sobrevivente do Holocausto, que era prisioneiro do campo de extermínio de Treblinka, onde era forçado pelos nazistas a cortar o cabelo de mulheres judias pouco antes de serem mortas na câmara de gás, é um dos momentos mais emblemáticos de documentário *Shoah* (1985). Claude Lanzmann aluga um salão de cabeleireiro em Tel Aviv e coloca Bomba para cortar o cabelo de um cliente, como se estivesse de volta à câmara de gás em Treblinka, décadas depois do horror da guerra. A encenação é emocionalmente brutal. O espectador presencia o limite do testemunho: a memória é insuportável, e o narrador é quase forçado a revivê-la.

O interesse maior de Emiliano Aires Barreira, no entanto, não está em obter uma lembrança exata de um momento passado, mas em explorar as ressonâncias que se produzem entre passado e presente. O diretor apresenta a mesma polaroide – que mostra uma imagem chorosa de sua mãe, Marina – para duas pessoas – seu pai e a própria Marina – e recebe duas respostas conflitantes. Ao ser questionada sobre qual era seu sentimento no momento da foto, Marina diz que estava triste por causa da morte recente de seu pai. Na sequência, o espectador observa Marcelo comentar que tudo não passava de uma encenação, pois Marina sabia como se comportar diante da câmera para atender as suas expectativas como fotógrafo.

O resultado é que “o isso-foi indicado pela fotografia e o aqui-agora no qual ambos estão situados” (BARTHES, 1984) levam o autor deste texto e sua ex-mulher a se confrontarem diante de um instante no tempo preservado pela imagem fotográfica. A estratégia de Emiliano Aires Barreira não visa criar um jogo de inventar significados com base no semblante entristecido de uma pessoa que esteve presente durante toda a sua infância, mas sim realçar o caráter ambíguo da fotografia. A ambiguidade fotográfica não reside no instante do evento fotografado – o estatuto de índice da fotografia permanece intacto ao longo do tempo –, mas surge do “abismo” provocado pelo “choque de descontinuidade”, conforme John Berger (2013).

Toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma concernente ao evento fotografado e outra concernente a um choque de descontinuidade. Entre o momento registrado e o momento presente em que se olha para a fotografia, existe um abismo. [...] A ambiguidade da fotografia não reside no instante do evento fotografado: nele a evidência fotográfica é menos ambígua do que qualquer relato de testemunha ocular. [...] A ambiguidade surge da descontinuidade que dá origem à segunda das mensagens gêmeas da fotografia. (A do abismo entre o momento gravado e o momento em que se olha a imagem feita) (BERGER, 2013, pp.72, 73).

É no abismo provocado pelo choque de descontinuidade que se encontra o desafio lançado aos pais do diretor: restituir a situação em que a imagem foi produzida duas décadas atrás. Uma tarefa, sem dúvida, difícil. Afinal, “o real é o real, mas também o que imaginamos e o que outros imaginaram como foi o passado. O passado, o que a memória recupera dele, é uma construção, uma invenção” (BRODSKY, 2008, p. 157, tradução nossa). *Quando éramos outros* mostra que podemos reter memórias de vários momentos de nossas vidas, mas que elas são maleáveis. É comum, portanto, que as memórias se modifiquem, incorporando caminhos inéditos, a cada vez que são convocadas por nós,

voluntariamente ou não. Enfim, é possível considerar que as recordações que se encontram dentro de nós não só têm a tendência de desaparecer com os anos, como também é comum que se modifiquem.

Conclusão

O retorno, o exame mais prolongado e a mirada de membros da minha família sobre algumas das polaroides tomadas duas décadas atrás no meu ambiente familiar produziram reflexões a respeito da minha postura diante dos retratados e da própria fotografia. Ao conferir um novo espaço a um trabalho inicialmente restrito ao ambiente familiar – as polaroides nunca haviam sido utilizadas como material expositivo –, o filme de Emiliano Aires Barreira obrigou-me a me aproximar do passado, a voltar ao mesmo fato para “espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (BENJAMIN, 1987, p. 245).

Quando éramos outros também contribui para uma maior consciência de que a fotografia, ao preservar um instante no tempo, aponta não só para uma memória que lhe é intrínseca, mas também evoca uma memória que lhe é externa: a memória do espectador – no caso deste texto, eu mesmo e minha ex-mulher.

Mas um questionamento continua sem resposta – é possível argumentar que o que está escrito aqui são “notas”, e notas permitem uma aproximação maior com o formato do ensaio, em que afirmações definitivas podem dar lugar a ideias em andamento ou inconclusas. Ao produzir um álbum de família, minha intenção primordial era fixar presenças e sinalizar a passagem do tempo, ou dar à minha fotografia um caráter artístico? Ou seria possível alcançar um equilíbrio entre esses dois polos, com os quais estive emocionalmente envolvido? Isso porque as duas possibilidades não parecem ser excludentes, nem configurar projetos antagônicos.

O certo é que meu álbum de família, como todo álbum de família, fixa presenças e sinaliza a passagem do tempo. E que os personagens registrados continuam presentes, ainda não foram “embalsamados pelo tempo”, ainda “não deixaram de ser retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos” (BAZIN, 2008, p. 126).

Referências

- BARTHES, Roland. A câmara clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas (volume 1)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. Aparências: a ambiguidade da fotografia. In: **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- BOUVERESSE, Clara. Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative: Susan Meiselas, *Kurdistan* (1991-2009). **Transatlantica**, 2, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7144>. Acesso: jun., 2025.
- CONQ-PFERSCH, Nathalie. Encenar a lembrança: a fotografia de casamento. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.). **Descrever o visível. Cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ENTLER, Ronaldo. Imaginários que cativam: sobre as representatividades da fotografia documental. **Zum**, 2, 2025. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/imaginarios-que-cativam/>. Acesso: jun., 2025.
- FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- RIBEIRO, João Ubaldo. Luz, câmera, esculhambação. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 jul. 2012, Opinião, p. 7.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.