

Aspectos da cultura visual entre famílias migrantes na região de Ouro Preto do Oeste - Rondônia

Eduardo Servo Ernesto
E-mail: eduardoernesto@hotmail.com
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Lílian Maria Moser
E-mail: lilian.msr@gmail.com
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

RESUMO

A Presente pesquisa mostra aspectos da fotografia como fonte histórica. Procuramos analisar através de quatorze figuras representações criadas a partir de elementos sociais no bojo cultural da vinda de levas migratórias para região de Ouro Preto do Oeste – Rondônia, no período pós década de setenta.

Palavras-chave: História e fotografia, migração, Ouro Preto do Oeste - RO.

ABSTRACT

This research shows aspects of photography as a historical source. We tried to analyze through fourteen figures created from representations of social elements created in the wake of cultural migratory waves coming to the region of Ouro Preto do Oeste - Rondônia in the post-seventies

Keywords: History and photography, migration, Ouro Preto do Oeste - RO.

Introdução

O tema de nossa intervenção é a relação entre história e fotografia, ou, melhor dizendo, a fotografia como fonte histórica. Sendo assim, procuramos analisar narrativas visuais entre famílias migrantes para região do Pic Ouro Preto – RO.

A migração nesta região sob forte interferência do estado tem inicio a partir da década de setenta, período este que segundo Becker (1990, p. 148) o estado com seu perfil militar procurou uma centralização do poder para se formar e legitimar o estado brasileiro. Neste contexto torna-se fundamental o

controle territorial em partes da região amazônica. No caso do PIC Ouro Preto esta estratégia se fez através de processos de planejamentos aonde foram assentados milhares de famílias vindas principalmente da região centro-sul do país.

A ocupação de suas terras foi realizada de várias formas, por colonização oficial, “espontânea”, por ocupação dirigida pelo órgão competente do Estado, ou ainda por empresas privadas, através de Projetos Integrados de Colonização – PIC’s e outros, baseados na formação de pequenos lotes de terra (estabelecimentos) na agricultura familiar e na pecuária reproduzindo uma economia integrada ao restante do país.

Para viabilizar a organização e divisão das terras, devido a sua extensão e complexidade social e política, o INCRA, ainda no ano de 1975, dividiu o único Projeto Fundiário de Rondônia em vários outros Projetos Fundiários, que dentre deles se localizam os Projetos Integrados de Colonização – PIC’s. Nesses foi criado o Projeto Integrado de Colonização de Ouro Preto – PIC – OPO, que é a área de nossa pesquisa.

Sobre a os projetos integrados de colonização:

Os Projetos Integrados de Colonização (PIC) se destinavam à faixa de população de baixa renda, especificamente a agricultores sem terra e de preferência àqueles que possuem maior força de trabalho familiar. Nas áreas desses projetos, o INCRA identifica e seleciona os beneficiários, localiza-os nas parcelas por ele determinadas, fornece a infra-estrutura básica, e, através dos órgãos responsáveis, a nível nacional, regional, estadual e/ou municipal, implementa as atividades relativas à assistência técnica creditícia, à comercialização, saúde, educação, ao mesmo tempo em que deve montar o sistema cooperativo, para facilitar a organização sócio-econômica dos parceiros. Cabe também ao INCRA outorgar aos beneficiários o título definitivo de propriedade da parcela. (NEVES & LOPES, 1979, p. 87 apud RABELLO, 2006, p. 198).

Tais projetos pensados para região amazônica a partir dos anos setenta se vinculam a um novo padrão de inserção do Brasil assim como outros países periféricos ao centro hegemônico capitalista. Segundo Becker (1991, p. 12) a Amazônia assume então posição chave frente às prioridades econômicas e geopolíticas de ordem interna e externa do país no referido período. No plano interno é vista como capaz de promover uma solução conjunta para os problemas de tensão social do Nordeste e para a continuidade do crescimento

do centro dinâmico do Sudeste, abrindo a possibilidade de novos investimentos. Em Rondônia esta estratégia se fez através de projetos “controlados” pelo estado onde este estimulou orientando e/ ou prevenindo os movimentos espontâneos da população, procurando assentar principalmente famílias de baixa renda.

O fluxo migratório, fruto de uma forte atuação do estado na fronteira amazônica, explicitado de forma rápida e geral, nos remete analisar as representações reveladas através das fotografias destes migrantes. Ao visitar moradores da região de estudo observamos que o elemento fotográfico é comum entre este grupo, principalmente em ocasiões festivas.

Pesquisas com fotografias como fontes fazem parte do amplo processo de ampliação da noção de fonte histórica, Segundo Canabarro (2005, p. 27) é a partir da terceira geração dos Annales que a fotografia como uma fonte visual começa a ser trabalhada com mais ênfase, fazendo parte nas discussões sobre novos problemas e abordagens. Segundo Pinsky (2010, p. 295) é neste momento que os historiadores aprenderam a dialogar com seus colegas das ciências Sociais, num casamento de mútuas vantagens tendo como resultado novos temas e objetos de investigação.

Do conhecimento construído: A Mostra

Pretendemos neste item discutir uma forma de linguagem muito comum no cotidiano familiar. Segundo Silveira (2008) esta aparece das formas mais variadas: emoldurada em lugares de destaque, nos clássicos porta-retratos de penteadeira, no centro da parede como quadro decorativo ou de forma improvisada, erguida e apoiada por outros objetos como livros ou vasos, independentemente da forma como se encontra concretamente a fotografia sempre estará carregada em elementos simbólicos, mostrando representações e identidade do grupo que a produziu.

Grande parte dos núcleos familiares possui um acervo fotográfico, espécie de patrimônio simbólico que assegura um ideal de coesão, pertencimento e identidade. Para Leite (1993) tais fotos deste acervo testam a vontade coletiva de puxar o passado para o presente.

Susan Sontag (2004, p. 19) afirma que por meio de fotos, cada família constrói uma narrativa visual de si mesma e suas imagens portáteis servem para testemunhar sua coesão. Desta forma Sontag afirma a fotografia como um elemento que legitima e documenta elementos da cultura da família que a produziu (figura dois), sendo esta questão uma exigência de retratar a exigência de ser retratado. Silveira também discutindo esta questão diz que:

A fotografia obriga todos os membros da família a experimentar o retrato. No processo que leva à formação de sua própria imagem, partindo de uma necessidade de representação, a família que se autoretrata procura estabelecer uma relação entre consciência e real, entre o seu desejo de memória e o momento presente. Nesse cenário, a fotografia é constituída como instrumento necessário na imposição de significados e na transmissão dos valores familiares. (2008, p.6).

No que tange o espaço doméstico Silveira (2008) considera que no centro da parede, a foto tantas vezes toma o lugar de um retrato e a aposição que ocupa denota a importância dada ao fotografado. O espaço tomado pelo culto através da imagem é referência direta de valor e serve para chamar a atenção do visitante que, com o olhar dirigido, identificará o sujeito central da família ou seu elemento e assunto.

Os retratos dispostos na casa, reunidos em cômodas, estantes e paredes insinuem a construção de pequenos altares simbólicos – verdadeiros relicários – através dos quais é possível atestar o caráter mágico das imagens fotográficas. Outra feita, as fotos transportadas em carteiras e agendas, suspensas ou magnetizadas nos vidros de automóveis e nas geladeiras sugerem a ação de um sortilégio e carregam consigo o peso simbólico de um talismã. (LEITE, 1993, p. 85)

Figura 1 Pais de Nivaldo Oliveira



Foto: Eduardo Servo Ernesto, 2011.
Acervo: CDEAMPRO

A figura um nos mostra um dos tipos mais habituais de retratos presos a parede, são os de antepassados. Para Leite (1993, p. 169) tais imagens sempre são colocadas no nível mais alto da parede para consagrar o casal fundador como anjos tutelares, sendo uma forma de abençoar os descendentes que se encontram atualmente no espaço doméstico, uma forma de aconchego e benção dos ascendentes venerados.

Figura 2 Retratos de Símbolos religiosos na parede de Nivaldo Oliveira



Foto: Amanda Rayery, junho 2011
Acervo CDEAMPRO

Figura 3 Casamento de Nivaldo Oliveira e Marinalva Oliveira



Foto: Sheila Castro - 2009
Acervo: CDEAMPRO

O retrato na posição direita presente na figura três nos atenta para aquilo que Leite (1993, p. 178) chama de o ritual de tirar retrato. A família reunida em volta de um bolo nos remete a um aniversário, o que Bourdieu (2006) denomina de ritual de passagem, onde vários membros se reúnem para uma fotografia a fim de fixar em sua memória coletiva momentos da passagem de uma criança para adulto.

Ainda na posição direita, está presente ao lado da janela e porta da residência, retratos presumivelmente os patriarcas da família já falecidos, colocados ali intencionalmente simbolizando sua presença no momento retratado, visto que a intenção não foi apenas capturar um instante, mas sim dar sentido de memória ao momento fotografado.

Ainda na figura três, o retrato da direita em posição central, também se encaixa numa análise de ritual de passagem, uma formatura, projetando o recém formado a um status de uma pessoa que detém o conhecimento. Além disto, representa um símbolo de prosperidade, uma prova “cabal” para com grupo familiar que este membro alcançou uma determinada posição. Representa tacitamente para matriarca da família que as angústias e empreitadas na migração tiveram elementos positivos.

A mulher agricultora

Figura 4 Nivaldo e sua mãe Jovita Raimunda Freitas



Fotógrafo Contratado
Acervo CDEAMPRO

Neste item pretendemos refletir algumas considerações a respeito da agricultora. Neste sentido como a fotografia deixa captar elementos subjetivos da forma como mulheres são entendidas por esta sociedade. *“O que é fotografado e apreendido pelo leitor da fotografia, não são propriamente indivíduos em sua singularidade, mas sim papéis sociais como o marido, o rapaz ou a mulher”* (BOURDIEU, 2006, p. 34).

Figura 5 Mulheres em seu cotidiano de trabalho



Autor Desconhecido

Acervo CDEAMPRO

Nas Imagens que chegaram até nós quase sempre a mulher aparece com uma mesma feição no momento fotografado, com os pés centrados, o corpo rígido e braços ao longo do corpo, como se estivesse em posição de sentido, mostrando elementos de uma sociedade regrada, expondo assim uma maneira de imposição de regras de sua percepção sobre o grupo, como se a intenção fosse a de manifestar que o verdadeiro objeto da fotografia não são os indivíduos, mas as relações sociais entre eles. (BOURDIEU, 2006). Como exemplo da figura oito a esposa põe sua mão sobre o ombro de seu esposo, gesto que marca a posição da mulher em uma sociedade patriarcal e hierárquica, parafraseando Bourdieu isto é uma norma ética incorporada no elemento fotoquímico.

Na figura dois podemos tecer algumas considerações a respeito da divisão do trabalho entres os sexos, vêem-se três mulheres desempenhando atividades na lavoura, percebemos que é comum a mulher agricultora também ajudar nas atividades agrícolas, sendo assim esta muitas vezes desempenha uma jornada dupla tanto com as atividades domésticas entendida por esta sociedade como a serem realizadas por mulheres como no campo.

Dona Antônia Andrade (01/2008) ¹ expressa seu cotidiano árduo que enfrentava:

Quando meu marido adoeceu tive que trabalhar na roça, rocei uma terra que barro dificultava o trabalho tive que trabalhar com as mãos, pedi pra um vizinho meu me ajudar a lê como fazer para da tudo certinho e, eu consegui tudo que eu plantei vingo foram cinco alqueire. Depois ele sarou e continuou a trabalhar imagine uma mãe de dez filhos trabalhar na roça, e levar comida, subir serra com menino de doze anos, porque não tinha quem cuidasse ele nunca gostou de cuidar de menino, tinha hora que eu chegava sem um pingo de sangue eu me sentava e caía.

Para Moser (2008, p. 11) a sociedade também impunha comportamentos e criava modelos que eram assimilados pelo poder ou segundo os interesses de uma classe e grupos, bem como a Igreja com sua doutrina auxiliava ainda mais na humilhação, na figura seis vêem-se mulheres em um momento instantes antes de se dirigirem para uma comunidade

¹ Arquivo do Centro de Documentação e Estudos Avançados sobre Memória e Patrimônio de Rondônia – CDEAMPRO.

religiosa. Neste sentido identificamos através dos artefatos materiais destas mulheres que a presença de valores religiosos no cotidiano destas migrantes.

Figura 6 Familiares de Seu Altamira Gonçalves da Silva



Fotográfico Desconhecido
Acervo CDEAMPRO

Ainda para Moser (2008, p. 11) a identidade da mulher foi construída por um modelo patriarcal em que a mulher somente tem sempre obrigações a cumprir em virtude de sua função social. Sua liberdade se condicionava ao trabalho e ao cuidado com seu lar. Deveria ser o exemplo da família e da mulher comportada para proporcionar o sucesso de sua família. Sua força era de uma matriarca, mas não era reconhecida e nem poderia tomar as decisões por mais que suas idéias fossem para o crescimento financeiro da família.

Figura 7 Familiares de seu Nivaldo Oliveira



Fotográfico Desconhecido
Acervo CDEAMPRO

Figura 8 Amigos presentes no álbum de Nivaldo Oliveira



Fotografo Desconhecido
Acervo CDEAMPRO

Além da expressão do corpo podemos chegar a conclusões de como a mulher é vista por esta sociedade camponesa pelos artefatos materiais que estas usam, mostrando assim elementos tácitos na relação desta com o grupo.

Em várias das imagens que chegaram até nos como as figuras quatro, cinco, e oito observamos a necessidade de um lenço para cobrir o cabelo das mulheres apresentadas nas fotografias, enquanto por outro lado, seu uso cotidiano em espaços privados como o lar não é comum, como vemos na figura sete. Ainda na figura oito o uso do lenço já é presente em uma criança do sexo feminino nos revelando assim que desde crianças estas são educadas com os

valores que interiorizem sua função social dentro do grupo, sendo este de uma mulher responsável pela empresa doméstica e família.

A convencionalidade da postura e da roupa adotada para as fotografias mostram um estilo de sociedade hierárquica e patriarcal com princípios morais religiosos, sendo assim a mulher passa uma imagem bondosa e subserviente, aproximando-se a figura da virgem Maria (PEDREIRA, 2006). Entendemos aqui que a fotografia mostra aspectos destes códigos morais devido seu caráter coletivo em que as atitudes dos indivíduos estão sob o julgamento e olhar de opinião dos outros, a mulher agricultora procura mostrar sempre a melhor imagem de si, de acordo com as convenções consagradas em seu grupo. (BOURDIEU, 2006).

A fotografia como representação do ausente

Segundo Leite (1993), o ato fotográfico não se trata apenas capturar um instantâneo. Este momento possui para esta autora consciência e atitude, isto colabora para o fotógrafo construir uma tessitura da imagem. Neste sentido abordamos aqui a imagem no interior da imagem, representando o ausente. Neste tipo de fotografia não se trata apenas do cenário da foto, mas a fotografia também inclui um ou mais membros da família na posição central segurada pelas mãos, ou penduradas em um retrato.

Na figura nove a sobrinha de Jerônimo Oliveira segura à fotografia de sua mãe já falecida. Percebe-se que na imagem a menina não olha para representação do ausente, visto que o olhar projeta o indivíduo para si mesmo, a ligação entre os vivos e as reproduções fotográficas dos mortos se faz pela proximidade, pela presença justaposta dos membros da família, para quem o retrato já foi interiorizado. (CORTAZÁS, apud LEITE, 1993, p. 169).

Tornar presente o ausente em imagens segundo Chartier (1991) é representar o objeto ou pessoa mediante sua substituição por uma imagem capaz de representá-los adequadamente, havendo uma distinção radical entre o representado e a imagem que o representa.

Por um lado a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado, de outro lado a apresentação também é uma presença da apresentação pública de uma coisa ou pessoa. (CHARTIER, 1991, p. 184)

Figura 9 Sobrinha de Seu Jerônimo Francisco



Foto: Jerônimo Francisco
Acervo CDEAMPRO

No caso da figura nove a foto da mãe falecida nas mãos de sua filha levanta questões como as das relações entre signo visível e o referente significado, bem como da apresentação da ausência da retratada.

Temos neste retrato, a identificação da morte, a ausência e a lembrança, o pesar e separação dos que se amam. Strelczenia (2001, apud SOARES, 2007, p. 19) afirma que a categoria fundadora da imagem não é a necessidade de imitar algo que existe, mas sim, a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista. Ainda para referida autora inclusive e fundamentalmente quando o adeus é definitivo. Que se faça presente, o ausente através de imagem, sendo uma forma de negação da morte e uma forma de prolongar a vida.

Segundo Fernando Cartroga:

A cultura ocidental conserva uma velha tradição que aconselha o escamoteamento da morte, por esta ser um problema. A imagem, então, seria um instrumento capaz de ajudar o homem a conviver com a morte, sendo uma atitude explícita uma das respostas do homem à consciência e recusa da sua finitude. (1999, p. 9 apud SOARES, 2007, p. 21).

Ainda para o referido autor tais imagens são um meio de afirmação da individualidade diante do perecimento da decomposição e do esquecimento. A

perturbação da morte gera a consciência do acontecimento futuro e irremediável que é o fato de morrer. Neste sentido, pode-se dizer que as imagens são ferramentas usadas para amenizar o sentimento de temor, referente ao provável esquecimento de quem é atingido pela morte. (SOARES, 2007, p. 40)

Estes retratos se tornam peças de valor afetivo e passam a ser reverenciadas, constituindo-se objetos de culto e de devoção, dentre os quais a imagem do morto ganha lugar de destaque.

Fotografia como ritual de passagem: o casamento

O retrato de casamento é uma parte quase insubstituível nesta cerimônia, segundo Leite (1993) é uma forma não só de legitimar como faz parte da publicidade do casamento, ou seja, não só torna o ritual público como também é uma lembrança do casamento.

Como um dos principais ritos de passagem, o casamento encontra-se em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou une-se para formar uma terceira, em grande parte o casamento esta mais ligado a passagem da moça donzela a esposa e anjo tutelar de uma nova linhagem. Em muitas sociedades o casamento corresponde à passagem à maturidade, à vida adulta da mulher. (LEITE, 1993, p. 110)

Ainda em leite inúmeros elementos fazem partem do rito matrimonial, entrei os quais o vestido de noiva e o retrato, compreendem fixar na memória coletiva a lembrança do casamento bem como tornar público um ato privado.

A cor branca do vestido da noiva é uma constante que se destaca na foto, mesmo quando os outros símbolos se ausentam ou se alteram. O branco representa a pureza, a castidade, a dignidade e a submissão da jovem. Outro elemento presente em retratos de casamento é o véu. Curto, longo, cobrindo toda a noiva ou apenas uma parte do rosto. O véu é o símbolo da virgindade e esta, uma propriedade e um direito do marido. (LEITE, 1993, p. 111)

Figura 10 Casamento de Nivaldo Oliveira e Marinalva Oliveira



Foto: Fotógrafo Contratado
Acervo CDEAMPRO

Figura 11 Casamento do Casal Caldeira



Foto: Fotógrafo Contratado
Acervo CDEAMPRO

Figura 12 Nivaldo e Marinalva Oliveira contemplando seus presentes



Foto: Fotógrafo Contratado
Acervo CDEAMPRO

Outra constante em retratos de casamento são os presentes que enfeitam algumas fotografias (Figura doze) Representam a transferência de bens materiais, enquanto a união é simbolizada pelo beber numa única taça, ou pelas mãos entrelaçadas.

Segundo Leite (1993) a aliança, um círculo de ouro, indica a indissolubilidade do casamento, que representa um compromisso eterno. Essa aliança é colocada no quarto dedo da mão esquerda como símbolo de submissão, ligando-se a uma veia que leva diretamente ao coração, e reflete a união sexual e emocional. Esses costumes e crenças que compõem o rito de passagem vão ser registrados através de outro ritual: a reprodução fotográfica

Figura 13 Troca de alianças do casal Caldera



Foto: Fotógrafo Contratado
acervo CDEAMPRO

Ainda para Leite (1993) noção de casamento se modificou nos últimos tempos, este passou principalmente após a década de sessenta para uma união de companheiros que desejam enfrentar as dificuldades da vida juntos, garantindo assim um auxílio mútuo. Podemos ver aspectos tácitos desta questão na figura quatorze em que o espaço geográfico escolhido para o momento retratado é o pasto da propriedade onde a nova família irá exercer sua vivência bem como tirar seu sustento através do trabalho familiar, uma forma de organização muito comum entre os migrantes da região centro sul do estado.

Figura 14 Foto de casamento do Casal Oliveira em sua propriedade



Foto: fotógrafo contratado
Acervo CDEAMPRO

Ainda na figura quatorze podemos analisar um elemento da própria representação do casamento, a separação da família de origem e dos companheiros familiares para a integração de uma nova família. A noiva passa assumir então um novo papel transforma-se em uma mãe de família. Ainda na figura Todos aparecem de forma frontal, em pé e de corpo inteiro, dando um tom de respeito e apresentação formal a ocasião solene escolhida como recorte a ser guardado na memória. (BOURDIEU, 2006).

Algumas Considerações

Procuramos aqui fazer algumas considerações a respeito da fotografia produzida por famílias migrantes como fontes para construção do conhecimento histórico. Durante a convivência com migrantes de nossa região de estudo percebemos que maioria não fazem uso de câmeras digitais portáteis, no entanto produzem muitas imagens sobre seu dia a dia. Por exemplo, em festas públicas como casamentos e aniversários contratando um fotógrafo profissional vindo da cidade, ou com a vinda momentânea de um parente ou alguém próximo que possui uma câmera, quando este é o caso logo se articulam e começam a fotografar momentos de seu cotidiano, são através destes recortes espaciais no tempo e espaço que procuramos entender tanto a intencionalidade da escolha de tal recorte como os aspectos subjetivos sobre o elemento fotoquímico.

Não temos por objetivo dar um fim a problemas ligados à área de fotografia e história na região estudada aqui, em primeiro lugar a região de Ouro Preto – RO assim como outras do estado, é muito carente em estudos acadêmicos. Em segundo o campo teórico de imagens é muito vasto tendo muitas dúvidas a serem respondidas.

Também esperamos ter contribuído enquanto elemento bibliográfico para demais pesquisas que venham a ocorrer por outros pesquisadores sobre nossa temática.

Referências bibliográficas

- BAHIA, Joana. *O Uso da Fotografia na Pesquisa de Campo*. Vivência, v.29, p 349-360.2005
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanõn. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BECKER, Bertha K. (Org.) *Fronteira Amazônica Questões sobre a Gestão do Território*. Brasília: UFRJ, 1990.
- BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O Camponês e a Fotografia*. Rer.Social.polít, v.26, p 31-39. 2006.

BURKE, Perter. *Lendo a Cultura*. In: *O Historiador como Colunista: Ensaio da Folha.*, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2009.

CANABARRO. Ivo. *Fotografia, história e Cultura Fotográfica*. Estudos Ibero-Americanos, V. 02, p 23-39. 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Hoje: Dúvidas, Desafios, Propostas*. Estudos Históricos, v. 13, p 97-113.1994.

CHARTIER, Roger. *O Mundo Como Representação*. Estudos Avançados, v.11, p 173-190. 1991.

DOSSE. François. *A História em Migalhas: Dos Annales à Nova História*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

DROOGERS, André. *Religião, Identidade e Segurança entre Imigrantes Luteranos na Pomerânea no espírito Santo*. Religião e Sociedade, v. 28, p 13-41. 2008.

FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs). *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1998.

FREIRE, Alcides Ramos (Org). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da fotografia Histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

LIMA, Ivan. *Fotografia é sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1995.

MAUAD. Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo. V. 2, p 73-98. 1996

MELLO. Evaneide Maria de. *A paisagem em foco: Leituras fotográficas de Jardim de Seridó*. Revista eletrônica Inter-Legere, v. 03, p 1-20. 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RABELLO, Antônio Claudio. *Invenção do outro: representações do desenvolvimento e da fronteira amazônicas*, 2004. Tese de Doutorado – Núcleo de autos estudos amazônicos, Universidade Federal do Pará, Brasil, 2006.

REIS, José Carlos. *A história entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.

SEYFERTH, Giralda. *Imigração e cultura no Brasil*. Brasília: UNB, 1990.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA, Maria Pilar Araújo (Org). *A pesquisa em história*. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

ZAMBIASE, José Luis. *Lembranças de velhos: Experiência dos velhos migrantes italianos do oeste catarinense*. 2ª Ed. Chapecó: Universitário Grifos, 2000.