

Fotografia e memórias: inscrições coletivas e involuntárias

Ana Heloísa Molina
Claudia Prado Fortuna

Como citar: MOLINA, Ana Heloísa; FORTUNA, Claudia Prado. Fotografia e memórias: inscrições coletivas e involuntárias. *In:* MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu. **Imagem, Informação e Memória:** abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 133-146. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p133-146>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

FOTOGRAFIA E MEMÓRIAS: INSCRIÇÕES COLETIVAS E INVOLUNTÁRIAS

*Prof.^a Dr.^a Ana Heloísa Molina*¹

*Prof.^a Dr.^a Claudia Prado Fortuna*²

Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma idéia (*sic*). Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical 'atrás' de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. (RANCIÈRE, 2018, p. 15).

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (BENJAMIN, 1985, p. 224).

¹ Doutora em História; professora da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: ahmolina@uel.br.

² Doutora em Educação; professora da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: claudiafortuna@gmail.com.

FOTOGRAFIA E REMINISCÊNCIAS

Esse texto se propõe a refletir acerca da complexidade que os mecanismos da memória instauram em seu constante processo de lembrar/esquecer/evocar/ressignificar e como um desses *medium*, no caso a fotografia, possibilitaria o acesso a reminiscências, em potências distintas, de conservar (ou não) elementos considerados preciosos, próximos e pertinentes aos seus proprietários ou leitores. Como exercício visual, elegemos uma fotografia urbana produzida por Eugene Atget (1857-1927) para pensar sobre os espaços e os vazios de um local em transformação e a captura em seu registro de uma memória da cidade que evoca e promove outras lembranças.

A fotografia, em seu nascimento no século XIX e desenvolvimento no século XX, adota diversos procedimentos oriundos da pintura como o enquadramento do tema, o jogo de claro/escuro e a perspectiva de janela, entre outros. Em sua busca por autonomia, desvinculando-se das técnicas artísticas da pintura, arroga-se como recorte de realidade, já que seu registro é mediado pela máquina e o olho humano. Tal perspectiva como “espelho”, “reflexo” e “realidade” foi aceita e vigorou por muito tempo, e hoje se encontra em outras fronteiras de debates.

Compreender as particularidades da natureza da linguagem fotográfica significa eleger ferramentas teóricas próprias que abarcam um sistema de símbolos, metáforas e estilos cognitivos que, por sua vez, dialogam com o momento histórico de seu contexto, portador de um olhar criador, desenvolvido e moldado ao seu tempo e espaço, no qual o fotográfico é um estado do olhar e um ato, lugar que promove uma negociação silenciosa da imagem tanto como um produto dado para ser visto (construção do autor) quanto para a leitura do espectador (desconstrução) (SAMAIN, 2005).

As fotografias necessitam de um tratamento próprio, pois, como matéria do conhecimento histórico, propõem um novo tipo de ver e dar a ver diversos olhares do e sobre o mundo moderno. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta,

agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.” (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 77).

As fotografias integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes; elas pertencem também à ordem do simbólico e da linguagem metafórica, pois, em vez de representar, capta “[...] forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir **o que é passível de ser visível** (não **o** visível).” (ROUILLE, 2009, p. 36, grifos do autor).

Partimos do pressuposto de que a fotografia, enquanto documento, auxilia-nos a tomar contato com a cultura de um determinado tempo e lugar; e nos instiga a indagar como e por que a memória coletiva organiza visualmente grupos sociais, paisagens e fatos de uma mesma sociedade; como e por que esse imaginário social criado pela circulação de imagens reforça certas visões de mundo em outros circuitos, como os educacionais ou midiáticos, por exemplo. Temos também que as tomar enquanto documento e registro, anotando autoria, ano, contexto histórico, técnicas utilizadas, enquadramento, referências internas e externas, acervo e guarda, entre outros dados.

Algumas premissas são necessárias de serem lembradas.

Por um lado, primeiro analisar a fotografia como artefato, o que significa tomá-la como objeto que é produzido e circula entre grupos sociais, sendo reapropriado, ressignificado, modificado materialmente, considerando seus aspectos de produção, circulação e recepção (aí incluído o próprio historiador que, como sujeito da interpretação, não escapa aos mecanismos internos que regem a recepção das imagens, posto que também é um receptor).

Em segundo lugar, considerar aspectos das falsas dicotomias fotografia-documento e realidade em uma relação única de “aderência direta”, pois fotografar consiste em transformar o real em um real fotográfico: “A fotografia reproduz menos do que produz, ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si.” (ROUILLE, 2009, p. 132).

Acerca dos procedimentos interpretativos da fotografia, recorremos a Mauad (1996), que alerta para a complexidade desse objeto, como também a Samain (2012), que nos apresenta outras possibilidades de reflexão.

Para Ana Maria Mauad, a fotografia é interpretada

[...] como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis. (MAUAD, 1996, p. 79).

Samain instiga-nos com outra problematização:

A imagem, em especial, (sic) a imagem fixa, é complexa. Para se dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível para, logo, descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário, pois, abrir a imagem, desdobrar a imagem, ‘inquietar-se diante de cada imagem’. (DIDI-HUBERMAN, 2006b). Furar e romper a superfície. (SAMAIN, 2012, p. 159).

Susan Sontag lembra-nos do quanto a fotografia produz presença/ausências:

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Precisamente por cortar uma fatia deste momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (...). A fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um sinal de ausência. (SONTAG, 2004, p. 26).

Ao recortar e congelar essa fatia de tempo, a fotografia impele-nos a pensar acerca das transformações vivenciadas pelos espaços e pelas pessoas que por eles circulam, o que está inscrito em sua pele e naquilo que podemos inferir a partir de seus sinais.

O conceito de imagens-relicário proposto por Kossoy (2005, p. 42), “[...] que preservam cristalizadas nossas memórias” e pelo qual a memória fotográfica exerce uma função de rememoração, incita-nos a pensar acerca da matéria complexa e multifacetada das memórias presentes e invocadas pelas pessoas. Kossoy sugere esse conceito para as fotos pessoais ou familiares, o que nos remete a outra percepção: as imagens sintonizam duas dimensões, a inteligível e a sensível, acionando reminiscências, afetos e significados.

O Dicionário Aurélio informa-nos que relicário seria “recinto especial ou urna, cofre, caixa, próprio para guardar as relíquias de um santo”, “osculatório”, “espécie de bolsinha com relíquia que muitos fiéis trazem ao seu pescoço”, “coisa preciosa, de grande preço e valor”, relíquia como “coisa preciosa por ter valor material ou por ser objeto de estima e apreço”, “pessoa ou coisa que no passado se respeitou ou admirou”.

Essa relíquia ou fragmento de memória guardada em imagens é norte de referência afetiva e sua reminiscência nos remete involuntariamente a estratos de tempos e espaços significativos. Portanto, pensar uma imagem como relicário nos coloca no campo da dimensão afetiva que emerge involuntariamente do nosso passado. A memória involuntária permite então alcançar tempos diversos e múltiplos, e uma outra dimensão das experiências humanas que aproxima estética, sensibilidade e história.

MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA E REMINISCÊNCIAS

Podemos considerar que o saber sobre a memória vem se tecendo por uma multiplicidade de sentidos e significações construídos no mais remoto da história ocidental, tempo em que a memória era entendida como conhecimento e como arte. O poder de voltar ao passado, conservar a memória, lutar contra o esquecimento, era um privilégio dado pela deusa *Mnemosyne* aos aedos, tarefa essencial que a voz do poeta assumia numa sociedade sem escrita como era a Grécia arcaica.

Com Heródoto, conhecido pela tradição como o “pai da História”, o discurso mítico dos deuses e dos heróis é delimitado pela necessidade de mostrar o que se testemunhou, aquilo que se viu ou se ouviu falar por outros. Como revela Gagnebin (1997), Heródoto retoma e transforma a tarefa do poeta arcaico em uma narrativa histórica, mas sem perder o discurso poético (agora escrito) de contar os acontecimentos passados, conservar a memória e lutar contra o esquecimento.

Em Tucídides, em oposição a toda tradição anterior, a memória poética, presente no texto escrito de Heródoto, passa a ser vista com desconfiança e desconsiderada para dar maior fidelidade aos fatos. Valorizam-se critérios racionais, a narrativa lógica e rigorosa. Perdem lugar e espaço as emoções e digressões. Inaugura-se a valorização de uma narrativa lógica a partir da razão, da austeridade e rigor, em oposição à emoção e ao prazer. Tucídides funda um discurso racional e “a memória passa pertencer ao *Mythodes* e ao engano” (GAGNEBIN, 1997, p. 29).

Neste olhar que se desdobra em outros múltiplos sentidos no decorrer da história, pontuamos outro processo de forte desqualificação da memória, agora no XVIII, em decorrência do ideário iluminista de valorização da razão objetiva, da ciência neutra e da separação dos historiadores profissionais daqueles considerados como cronistas, literatos e memorialistas. Esta desqualificação da memória se consolida no século XIX com a escola metódica, para a qual o historiador deveria ser capaz de narrar o passado tal como ele realmente aconteceu. Portanto, confirmava-se um *ethos* marcado pela hierarquização dos saberes e no prevailecimento da História como ciência em detrimento da memória como engano.

É exatamente neste cenário de continuado desprestígio da memória que Proust vai, através de sua obra literária, resignificá-las, ao distinguir a memória da inteligência racional e voluntariamente dirigida, de outra memória, que chamou de involuntária. De 1913 a 1927, Marcel Proust escreve *Em busca do tempo perdido*, fazendo nascer uma nova memória romanesca reveladora das sensibilidades burguesas da sua época com preciosas reflexões sobre a memória involuntária. Conforme destaca Seixas (2001), Proust revela privilegiar a memória involuntária, espontânea e carregada de afetividade que, por ser descontínua, recupera outra dimensão

da vida dos homens que a memória intelectual e voluntária não consegue atingir. Como nos mostra a autora, para Proust,

[...] a memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade: mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes, despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como fazem os maus pintores, com cores sem verdade (SEIXAS, 2001, p. 46).

Ainda com Seixas, a memória involuntária é, para Proust, aquela que rompe com toda a busca e captura intelectual do passado através da inteligência e do gesto voluntário. Ela é espontânea e descontínua, é feita de imagens, supõe lacunas e vem carregada de afetividade. A memória é algo que emerge, que irrompe, sendo capaz de fundir instante e duração. Como confirma a autora, é exatamente esta dimensão exilada da memória que as Ciências Humanas têm procurado integrar aos seus estudos das sensibilidades, do imaginário, dos mitos, entre outros. Portanto, não se trata de transplantar as reflexões sobre a memória realizadas pela literatura proustiana para o terreno da História, mas de se colocar no interior desses diálogos.

Neste sentido, podemos pensar a memória involuntária dentro do eixo proustiano de uma memória que existe fora de nós, com seus próprios movimentos descontínuos e atuais que ampliam o nosso olhar para além dos critérios positivistas de construção do conhecimento e nos permite chegar a outros lugares e a outras narrativas. Nas palavras de Seixas,

E se a memória existe 'fora de nós' como pretendem Bergson e Proust, inscrita nos objetos, nos espaços, nas paisagens, nos odores, nas imagens, nos monumentos, nos arquivos, nas comemorações, nos artefatos e nos *lugares* mais variados, é preciso reconhecê-la também em seu próprio movimento, ao mesmo tempo, espontâneo e interessado, sempre descontínuo e atual, o que pode conduzir a história a uma abertura em direção a outros lugares ainda que desconcertantes e imprevisíveis ao estrito cálculo e razão historiográficos (SEIXAS, 2001, p. 51-52).

Sobre as possibilidades abertas pela memória involuntária proustiana, Weinrich (2001) enfatiza o quanto esta memória resiste em invocar lembranças através de um “esforço de vontade”. Para ele, é no esquecimento mais profundo que a memória involuntária age para fazer emergir, sem qualquer controle da razão, as lembranças mais “essencialmente humanas e fundamentalmente poéticas” (WEINRICH, 2001, p. 212).

Neste campo, é possível perguntar como se dá este trabalho de urdidura da lembrança. Que correspondências são estabelecidas? Será possível tomar fotos antigas e perceber que, ao acaso, estas imagens operam como a “*madeleine*” proustiana: trazendo de forma involuntária a presença de uma lembrança?

Embora sabendo, como revela Sontag, que a valorização de Proust dos outros sentidos em detrimento da visão o fizesse considerar as fotos como exemplo de uma relação superficial com o passado, marcadamente visual e voluntária, isso não significa que as fotos não seriam capazes de “evocar memórias”. Nas palavras da autora,

Ao considerar as fotos apenas na medida em que podia usá-las, como um instrumento da memória, Proust como que entende de forma errada o que são fotos: não tanto um instrumento da memória como uma invenção dela, ou um substituto. Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim imagens. (SONTAG, 2004, p. 181).

Ou seja: ao considerarmos as fotos como um medium de imagens que aparecem e desaparecem, permanecem válidas as reflexões de Proust e a busca pelo passado na memória involuntária. No seu ensaio *A imagem de Proust*, Benjamin (1985) diz: “[...] 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 o que veio antes e depois.” (BENJAMIN, 1985, p. 37).

Ao analisar a questão da memória em Walter Benjamin, Gagnebin (1993, p. 61) chama-nos a atenção para a valorização da lembrança proustiana nas suas reflexões, lembrança que irrompe quando a memória

involuntária faz coincidir uma sensação perdida do passado com uma evidência do presente, permitindo, assim, a fusão entre estes dois tempos. Da mesma forma, Borelli (1992) confirma que é no diálogo com Proust que Benjamin aponta a memória involuntária como o lugar em que o homem volta a ser sujeito da sua própria experiência e onde o passado individual retorna marcado pelos elementos da história (?) coletiva.

MEMÓRIA COLETIVA E REMINISCÊNCIAS

Outro apontamento que consideramos importante é o conceito de memória coletiva como explicitada por Carretero, Rosa e Gonzalez (2007):

Memória coletiva para nos referirmos a processos de lembranças e esquecimento produzidos em coletividades, que se apóiam em instrumentos de lembrança, sejam objetos materiais (monumentos comemorativos, a toponímia urbana ou geográfica, nomes de prédios ou navios, imagens impressas em papel moeda), mediadores literários (relatos, mitos, etc.), sejam rituais (comemorações, efemérides). Eles atuam como material, como argumento e como roteiro para a representação (sempre dramatúrgica) de algo já desaparecido, mas, que tem utilidade, pelo menos para alguns que participam, executam e dirigem os atos de lembrança que se sustentam sobre esses artefatos culturais. (CARRETERO; ROSA; GONZALEZ, 2007, p. 19).

Nesse sentido, os autores alertam ainda que “Os atos de lembrança sempre estão a serviço das ações presentes, são recordados para que se possa sentir, evocar, imaginar, desejar ou sentir-se (*sic*) impelido a fazer algo, aqui e agora ou em um futuro mais ou menos próximo” (CARRETERO; ROSA; GONZALEZ, 2007, p. 19).

Ponderamos que toda imagem é histórica e sua produção e execução estão impressos em suas superfícies. Dessa forma, “A história embrenha um conteúdo, compondo por meio dos signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados e cultura.” (MAUAD, 1996, p. 98).

Se tomarmos a imagem enquanto conhecimento, devemos considerar que “[...] as formas possuem conteúdos históricos ou engendram lugares da memória coletiva” (SALIBA, 1999, p. 33). Assim, a construção de um conceito, ideia ou referência transpõe em imagens veiculadas em mídias indícios que evocam uma memória (coletiva) e cristalizam uma dada história. “As imagens são pistas para se chegar a outro tempo, revelam aspectos da cultura material e imaterial das sociedades, compondo a relação entre o real e o imaginário social.” (MAUAD, 2015, p. 85).

Utilizaremos como exemplo uma fotografia urbana do início do século XX para pensarmos as lacunas memorialísticas produzidas naquele período. Temos as fotografias realizadas por Eugene Atget (1857-1927) que inauguraram a fotografia urbana e registraram uma Paris fantasmagórica em suas ruas e periferias. Precursor da fotografia moderna em Paris, ele fotografava o vazio das ruas parisienses, a privacidade em suas vistas e os objetos inusitados. Especializou-se em vistas cotidianas e postais parisienses, pois conhecia cada canto de sua cidade natal.

Didi-Huberman considera, a partir de Benjamin, a poder das imagens de Atget em desmascarar o real quando dos registros, ou melhor, da coleção de seus registros fotográficos, das reformas parisienses.

[Para Benjamin] Contra a *fotografia de arte* e seu lema: ‘O mundo é belo’ a *arte fotográfica* trabalha, se a entendemos bem, para romper esse limite de toda representação, ainda que realista, e cuja formulação Benjamin toma emprestada aqui a Bertold Brecht: ‘Menos que nunca, o simples fato de ‘devolver a realidade’ não diz nada sobre esta realidade. Uma foto das fábricas Krupp ou a de A.E.G. não revela quase nada sobre estas instituições.’ A isto a obra de Atget – que é preciso tomar em seu conjunto, quer dizer em sua sistemática de duas caras, puramente documental por um lado, e proto-surrealista por outro – responderá com uma nova capacidade para ‘desmascarar o real’. A idade da imagem de que fala Benjamin, aqui, é aquela onde: ‘a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento’.

(DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

A fotografia a seguir nos conta, nas curvas da rua e na simetria das construções, a beleza de sua arquitetura; e o chamado de seu letreiro invoca a sensação de melancolia desses equipamentos urbanos; oferecenos a experiência do vazio de pessoas circulando ou posando e da monumentalidade e imponência *per si* de suas edificações. Seria uma Paris fantasma, de passado e lembranças de ruas e calçadas com a perspectiva de mudanças e reformas urbanas, transformando o espaço e seus trajetos? Quais caminhos serão traçados e trançados nas memórias de seus habitantes e em seus registros físicos ou afetivos-memorialísticos?

Figura 1. Fotografia. Rue de La Montagne. Sainte Genevieve. s.d. Impressão de impressão em papel com impressão prateada em gelatina. 17 X 22,2 cm. Eugene Atget (1857-1927).



Fonte: MoMa. Coleção Abbott-Levy. Presente parcial de Shirley C. Burden.

Podemos considerar que a organização das referências que compõem a identidade, individual ou coletiva, esteja vinculada à ideia de pertencimento, seja esse político territorial, político ideológico ou temporal. Entre outros autores, Ortiz (2000) afirma que a modernidade exerceu o papel de “desencaixe” das identidades, provocando a diluição de fronteiras entre os sujeitos e seus espaços, tornando esse processo, ao mesmo tempo, dinâmico e contraditório.

A transformação do espaço físico em lugar afetivo recria, renova e refunda as reminiscências, as memórias de indivíduos e de grupos de famílias, reinventando as redes de relações sociais e os espaços de sociabilidade nas periferias e no centro das cidades. A memória não é única; é composta por meio de juízo de valor, separando o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, relacionando-se ao sentimento de pertencimento.

Para Michael Pollak (1989), as memórias, individuais ou coletivas, são formadas a partir das conexões entre acontecimentos, personagens e lugares. Esse processo envolve a busca por reminiscências vividas pela própria pessoa ou emprestadas do grupo ao qual o indivíduo pertence. A definição de um juízo de valor ao conjunto dessas memórias estabelece o quanto ela será representativa para a compreensão do mundo ao seu redor.

A memória é uma forma de orientação que, por intermédio de um juízo de valor adquirido, seleciona o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, o que foi importante e o que não foi. Esse mesmo instrumento pode ser utilizado para o passado, mas também transpõe essas preferências para o presente, ou seja, se um grupo foi relegado ao esquecimento na memória do passado municipal (ou nacional, estadual, entre outros), também não lhe é atribuída importância no presente. Assim, os repositórios de uma parcela da memória estão dispersos em arquivos, sejam escolares, familiares, oficiais ou religiosos.

Por outro lado, pensar a memória coletiva a partir da fotografia nos fornece um outro instrumento de averiguação: como se estabelece uma rede de significados em que os direitos dos autores de imagens e a reproduzibilidade técnica, conforme Benjamin, massifica uma ideia de urbano e naturaliza uma cidade que permite/ou não e delimita/restringe a circulação em determinados trechos e espaços de seus moradores; e também como seus usuários rememoram seus caminhos e olham/fixam as transformações de seus lugares de trânsito e permanência.

Dessa forma, entendemos que as fotografias em seus fragmentos visuais nos proporcionam montar um quebra-cabeças desses caminhos que cruzam a cidade, em seus vislumbres de memórias e significações, oferecendo uma experiência e um ensinamento, coletivas, individuais e

involuntárias, o que deixa escapar alguns lamentos de saudade/melancolia, tristeza/ressentimento de um tempo e local marcantes e distantes, agora somente retratos na parede ou dispersos em caixas de álbuns familiares e arquivos diversos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37-50.
- BORELLI, S. H. S. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. **Margem**, São Paulo, v. 1. p. 79-90, 1992.
- CARRETERO, M.; ROSA, A.; GONZALEZ, M. F. Introdução: ensinar história em tempos de memória. *In*: CARRETERO, M.; ROSA, A.; GONZALEZ, M. F. (org.). **Ensino de História e memória coletiva**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GAGNEBIN, J. M. O início da história e as lágrimas de Tucídides. *In*: GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-37.
- KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. *In*: SAMAIN, E. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucite; Editora Senac, 2005. p. 39-45.
- MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e História: interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 73-98. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em: 4 abr. 2019.
- MAUAD, Ana. M. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. **História da Educação**, Porto Alegre, v. 19, n. 47, set./dez. p. 81-108, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/heduc/v19n47/2236-3459-heduc-19-47-00081.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- MOMA. Museu de Arte Moderna. Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/39377>. Acesso em: 4 abr. 2019.
- ORTIZ, Re. **Cultura e modernidade na França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SALIBA, E. T. As imagens canônicas e o ensino de História. *In*: SCHIMIDT, M. A.; CAINELLI, M. R. (org.). **Anais do 3. Encontro Perspectivas do Ensino de História**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

SAMAIN, E. Introdução. *In*: SAMAIN, E. (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucite; Editora Senac, 2005.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, jan./jun. p. 151-164, 2012.

SEIXAS, J. A. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. *In*: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. **Memória e ressentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 37-58.

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

WEINRICH, H. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.