

## **O LUGAR DA ARTE NA MEMÓRIA SOCIAL E NA IDENTIDADE CULTURAL.<sup>1</sup>**

*Sergio Luiz Pereira da Silva<sup>2</sup>*  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – slps2@uol.com.br*

*De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos sin cesar reproducidos, y a través de los cuales se perpetúa, como efecto de filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad (Halbwachs).*

### **INTRODUÇÃO**

O conceito é um instrumento com o qual podemos operar análises e avaliações, tendo como parâmetro seu poder de definição, de classificação e síntese. Porém como definir e classificar os objetos do campo da abstração, da subjetividade, do imaginário e fundamentalmente da memória, como objetos de arte?. Para isso temos que lançar mão do conceito de transdisciplinaridade que nos ajudará a fazer esse cruzamento conceitual e epistemológico entre memória e arte.

A abstração conceitual nos ajuda a entender esse processo, e nos habilita a entender o lugar da arte como o lugar poético, do extraordinário e do eterno. Seja esse extraordinário externo, material, abstrato ou simbólico. Em síntese, o “conceito” é vizinho da “Síntese” e a arte vizinha do “extraordinário”.

Nos resta indagar qual seja o lugar da memória?

A memória é uma ilha de edição e ela nos serve como processo de seleção, avaliação e identidade da experiência. Nesse sentido, a memória é uma espécie de “Devir” histórico, entendendo o “Devir” como um *locus* de experiência possíveis dentro de um horizonte de expectativa.

---

<sup>1</sup>Conferência proferida durante a 5º Seminário REDART, realizado entre os dias 09 e 10 de Novembro de 2017, na Fundação na Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Professor Associado de Sociologia do Programa de Pós Graduação em Memória Social (PPGMS) e da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

A arte tem sua própria memória, que é o da experiência estética da liberdade. Quanto maior for a experiência da arte maior será o valor da liberdade.

Ao nos perguntarmos sobre o conceito de espaço expositivos para a conservação da memória em arte, nos indagamos sobre o devir da memória e sua ligação com o campo da arte. E para isso precisamos definir tanto o conceito de arte quanto o conceito de memória, que a priori, são campos distintos, para lançarmos mão de elementos conceituais interdisciplinares como modelo de análise que nos permita aproximar a memória da arte e suas formas de conservação e preservação.

Mas arte e memória, dentro de seus próprios campos, por si só já possuem vários tipos de conceitos e classificações que por suas naturezas comprometem-se com bases formas idealizadas de nomeação de cada um desses elementos. Por exemplo a memória é um campo temático que tem uma variação de aportes dos mais variados. Isso é feito a partir de valores investigativos conceitualmente que podem ser: coletivos, subjetivos e/ou pessoais; políticos, culturais e/ou sociais, enfim; valores de ordem epistemológica, metodológica e teórica que se desdobram em abordagens da memória. Porém em relação a memória, há uma questão que é premente e esta indiscutivelmente presente nas várias nuances da memória, que é o conceito de identidade.

Em outras palavras, onde quer que haja elementos de memória há indícios de elementos de identidade. Isso nos leva a uma perspectiva antropológica da memória, qual definimos ser uma estética da identificação de uma experiência que promove um horizonte de expectativa com base num testemunho.

## **MEMÓRIA, ESTÉTICA E IDENTIDADE: ARTE E VISUALIDADE COMO ELEMENTOS CULTURAIS.**

Se toda memória tem uma estética da identidade podemos com isso nos aproximar de uma relação profícua com a arte e seu campo de variação igualmente plural e difuso. Afirmamos com isso que arte e memória tem em si o elemento ontológico nas suas formações e origens. A arte assim como a memória, tem uma variação de valores estéticos que a torna ontologicamente determinada pela sua

singularidade e autenticidade. A ontologia da arte é assim, como afirma Heidegger<sup>3</sup>, uma fundamentação do humano abstrato em obra, no caso obra de arte como criação ontológica e tecnicamente livre.

Liberdade como ato de criação e a estética como ato de percepção, são dois dos elementos que nos permitiria aproximar a arte como elemento da memória. O quadro Guernica, obra realizado por Pablo Picasso em forma de painel é um bom exemplo desse processo formado entre liberdade criativa e estética perceptiva de uma memória política.

A obra de arte tem sua aura e sua autenticidade, como afirma Benjamin cultivada em sua originalidade e singularidade. Ela nasce como identidade estética demarcada por essa singularidade aurática e com isso se eterniza na memória cultural das sociedades. Nesse sentido a obra de arte já nasce como um ícone, que serve como valor de culto e valor de exposição, também como afirma Walter Benjamin, com base em suas leituras sobre arte grega da antiguidade.

Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. (Benjamin, 1996 p. 175).<sup>4</sup>

A liberdade na forma de criação e a percepção como elemento de identidade estética, são elementos que permitem a eternização da obra de arte, que é atemporal mas, paradoxalmente serve como ícone de memória, de um povo de um tempo ou de um lugar. A arte tem como elemento de singularidade a sua autenticidade que define a sua aura. Esses elementos perduram historicamente como testemunho da memória e da estética fundadas na liberdade criativa.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra,

---

<sup>3</sup>HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: Caminhos de Floresta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

<sup>4</sup>BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In, Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense. Pag. 175, 1996.

quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde [...]. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (BENJAMIN, 1984, p. 168).

Nesse sentido, quanto maior for as formas de autenticidade e liberdade tanto da arte como da memória, maior será o horizonte de percepção e expectativas das suas identidades culturais e artísticas.

A memória assim como a arte, estão ambas situadas entre o campo da vivência e o valor da experiência, sejam essas, espirituais ou materiais de significação criativas, a partir dos seus testemunhos. Porém ambas resistem ao tempo e se afirma como valor de culto ou valor de exposição. A memória e a arte coexiste nessa encruzilhada de identidade e se transforma em elementos da cultura permanente nas sociedades.

Nomeamos a arte e a memória, com base nos processos conceituais da identidade, porque damos a ambas um valor de identificação partir de uma classificação conceitual, com a qual nos permitimos conserva-las dentro de espaços específicos, sobretudo em espaços relativos a cultura e seu campo.

A memória e a identidade nesse sentido, são elementos importante para esse processo de formação dos valores das tradições, que são re-significados pelos processos culturais, quando compartilhados numa sociabilidade coletiva.

Na visão de Jaques Le Goff (1984)<sup>5</sup> uma das preocupações dos grupos sociais e culturais na história é tornarem-se senhores da memória e do esquecimento, pois o processo de construção e domínio da memória coletiva funda uma estruturação de uma identidade de poder.

Já para Paul Ricoeur (2000)<sup>6</sup> as dimensões da memória se inscrevem nas relações das formas de reconhecimento, individualidade e coletividade dentro das culturas. Ele afirma que a memória está diretamente ligada a linguagem e ao conteúdo do conhecimento que é produzido socialmente, sobretudo o conteúdo das riquezas culturais das sociedade. A memória, nesse sentido, é pensada em bases coletivas e demanda o

---

<sup>5</sup>LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In *Memória e História*. SP: Ed. Unicamp, 1984.

<sup>6</sup>RICOEUR, Paul. *La mémoire. L'histoire. L'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

entrecruzamento entre relações individuais e coletivas, naquilo que lhe é particular e que está próximo de forma comum na sociedade compartilhada pela arte e pela cultura.

Dentro desse contexto, a memória é um dispositivo que é ativado como mecanismo de afirmação identitária no campo cultural mediado pela arte. Esse dispositivo funciona como um modo de auto-reconhecimento, disponibilizando elementos do passado para atuar no presente e criando, formas de representação social dos valores da tradição que podem ser emblemáticos para a difusão das culturas e dos saberes locais nos processos futuros. Com isso, a memória além de ser um mecanismo de auto referência, também permite que o conteúdo histórico e testemunhal recuperado pelos grupos sociais seja valorizado culturalmente, sendo assim apresentado para fora de seu círculo social, como um símbolo de identidade.

Numa perspectiva mais antropológica, Gilberto Velho (1994)<sup>7</sup> afirma que memória, identidade, formam-se num contexto de projeto e são assim, faces singularizadas de um mesmo prisma que reflete realidades de processos individuais e sociais dentro da cultura, sobre a qual as formas de arte são fundamentais. Os três elementos, memória, identidade e projeto estão articulados de modo seminal e a partir deles a memória constitui uma forma de identidade e encerra um projeto de futuro com base numa configuração cultural. Da mesma forma toda formação identitária se alicerça em bases de memórias coletivas e negocia com a realidade por meio de projetos afirmativos. Nesse sentido há, para Gilberto Velho, uma retro-alimentação entre identidade e memória que leva às formas de expressões culturais, nas quais as artes de uma maneira geral servem como elemento de afirmação histórica. Vemos com isso uma aproximação entre a perspectiva antropológica de Gilberto Velho com a perspectiva filosófica de Benjamin, anteriormente citado.

Com base nessas referências sobre a relação entre memória coletiva e identidade argumentamos que a construção de artefatos culturais e visuais fundados na memória coletiva transcende uma representação estética dos grupos e adquire um caráter político de afirmação e reconhecimento identitário. Uma vez que a construção dos conjuntos

---

<sup>7</sup> VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto.” In *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

simbólicos da identidade tem se expressado cada vez mais através desses elementos de diversidade visual, defendemos que se torna necessário investigar sociologicamente o desenvolvimento desse processo de publicização da imagem da cultura e do saber local, através das artes.

A idéia de conjuntos simbólicos relativos à imagem, expressa uma ratificação dos símbolos mais fortes, ou seja, os símbolos com maior poder significativo no espaço cultural, tornando possível a caracterização dos ícones da identidade dessa cultura. Se observarmos o quadro *Guernica* de Picasso, obra prima do pintor, que até hoje serve de ícone simbólico da diversidade cultural espanhola, a partir de seus variados elementos identitários, veremos que o conjunto simbólico presente nesse painel, exposto no museu reina Sofia em Madri, tem um caráter agregador de uma identidade em processo, que nega o nacionalismo que tenta ser imposto, como identidade única da Espanha, pelo fascismo espanhol representado pelo poder militar Franquista.

É com base nisso que as imagens das formações identitárias ganham força política e, assim, de representação ideológica se solidificando a partir da memória coletiva dos grupos culturais.

Se o poder da liberdade é constitutivo tanto da arte como da memória, o lugar de sua conservação tem inevitavelmente que atender esse mesmo critério, sob pena de perder a identidade igualmente constitutiva a arte e a memória.

O que é identidade dentro desse contexto? Definimos por identidade o valor epistemológico que caracteriza um projeto, um reconhecimento ou uma afirmação, na busca do seu próprio *locus* em relação ao reconhecimento outro. Nesse sentido a noção de identidade empregada aqui compreende o valor da alteridade. Ou seja, o valor do outro, do diferente, do que não se limita ao uno, e sim ao múltiplo e ao diverso.

Na arte, o papel da vanguarda é o de delimitar o *locus* estético da sua própria identidade em relação ao contexto cultural vigente. Nesse sentido, a estética e a diversidade identitária da arte tem um papel fundamental na valorização do processo de se reconhecer no presente os elementos valorativos do futuro. A arte de vanguarda, projeta uma identidade futura, com elemento do passado, vejamos por exemplo o modernismo brasileiro e sua estética vanguardista presente nos anos vinte, onde sua

recepção foi um tanto quanto revolucionária no contexto da identidade cultural e artística brasileira.

Vejamos os impressionista franceses e todo contexto de incompreensão inicial da crítica europeia, quanto as inovações estéticas que eles propuseram.

A identidade estética da arte está a frente do tempo, mas se constitui no seu presente olhando o seu passado. Um quadro representativo desse movimento entre futuro, presente e passado, é o *AngelusNovus*, pintado pelo artista, *Paul klee*. No qual a imagem de um anjo se precipita para o futuro, empurrado por uma tempestade muito forte que prende suas asas, mas ele mantém um olhar fixo para o passado, no qual vê a destruição da qual ele é afastado pela tempestade que o empurra para a frente. O anjo contempla a destruição histórica e a memória dos processos da modernidade. Uma espécie de testemunho de memória projetada através da pintura moderna.

Com isso arte e memória tem suas sínteses contidas nas suas mudanças, e no valor que cada qual ao seu modo permite transformarem-se em novas coisa a cada interpretação crítica. O crítico nomeia, classifica e identifica, o que a arte ao seu modo, transforma e liberta. A memória cristaliza o que a experiência testemunhou e a imaginação criou. Os processos de liberdade em ambos é fundamental para suas existência ontológicas.

A questão importante a esse respeito é saber se as instituições formais, como galerias, museus, bibliotecas, arquivos, e outros dispositivos de preservação e conservação, estão aptos a ambientarem a liberdade da arte e da memória viva em forma de expressões simbólica, abstratas ou materiais. Creio haver uma indeterminação contemporânea relativas ao conceito de “preservação” e “conservação”, pois cada vez mais conservar e preservar esta associado a não mudar. Ou seja, negar o “Devir” das coisas.

Dentro desse contexto, uma das preocupações dos grupos institucionais, seja do ponto de vista social, cultural, histórico ou político é tornarem-se senhores da memória, pois o processo de construção e domínio da memória, se funda numa estruturação de poder. O domínio de memória é em certa medida o domínio dos registros da experiência e da busca relativa ao reconhecimento dessa experiência alheia, ou própria.

Nas artes visuais isso é fundamentalmente verdade e na fotografia esse aspecto fica ainda mais evidente.

A afirmação de que a fotografia como uma forma de arte não tem nenhuma função *a priori* a isenta, por um lado, de um essencialismo funcional que a acompanhou durante o século XIX e início do século XX, e, por outro lado, lhe confere liberdade para se valer de qualquer sentido artístico estabelecido *a posteriori*.

A fotografia em si se presta a expressar através de uma linguagem artística o conteúdo de uma imaginação visual livre. Com isso, a fotografia pode se tornar um documento social com os mesmos critérios estéticos de um documento de arte, um documento/monumento com diria Le Goff (1984, op. cit.), na medida em que passa a ocupar um espaço público nos periódicos, jornais e nos arquivos e bibliotecas, se valendo de um certo poder de formação e informação cultural e política da opinião pública e da memória social.

Da mesma forma que a literatura contribuiu para o imaginário ficcional dos séculos XIX e XX, a fotografia e as artes visuais, de uma maneira geral, vem contribuindo para a construção do imaginário visual no século XXI, sobretudo as artes digitais presentes no contexto contemporâneo. Sem dúvida esse processo serve ainda para a formação de memória social compartilhada, que hoje se encontra digitalizada e disponível na *WEB* e na páginas sociais ou exposta nos muros das cidades em forma de arte grafite.

Quando pensamos numa tomada das artes através da imagem, estamos querendo nos referir também a modos alternativos de exposição e circulação da experiência artística, no qual se insere a experiência de produção e divulgação de imagens feitas pelos diferentes protagonistas de artes, divulgadas através das diversas redes sociais, (*twitters, instagrams, flickrs, vimeo, youtubes, facebook*s), numa situação e conjuntura que lhes conferem um caráter de autenticidade, autonomia e de circunstancialidade, promovida pelas artes visuais em particular a fotografia.

Conforme Gisele Freund (2011)<sup>8</sup>, no século XIX a fotografia, como um documento social, foi uma forma de expressão e comunicação artística que possibilitou

---

<sup>8</sup>FREUND, Gisele. *La Fotografía como Documento Social*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2011.



a representação da realidade política, social e de classe pelo caráter de engajamento que os artistas deram às suas expressões fotográficas. Segundo Freund: “*Con los inicios de la conciencia de clase de los trabajadores y el ascenso de las capas pequeñas burguesas, se formaba una generación de artistas que figura en los inicios de una crítica social consciente*”. (2011, p. 68).

Nesse contexto histórico, a fotografia se prestou a agir como instrumento de luta política e a arte fotográfica deu os primeiros passos no contexto do engajamento político e social. Esse é um dos fatores que Freund (2011) advoga para o reconhecimento da fotografia com documento social e histórico de arte.

A documentação fotográfica organizada em forma de narrativa imagética nos convida a sentir a experiência do olhar através dos registros fotográficos que testemunharam a história e, ao mesmo tempo, colaborar no entendimento dos significados de determinados fatos ou processos importantes historicamente.

Segundo Lowy (2009)<sup>9</sup>, as fotos relativas a processos revolucionários “revelam ao olhar atento do observador uma qualidade mágica, ou profética, que as torna sempre atuais, sempre subversivas. Elas nos falam sempre de um passado e de um futuro possível.” (p.19)

É dessa forma que podemos entender as fotografias de guerra, por exemplo, como um gênero fotográfico da história que visa interpretar um contexto de conflito bélico e transportar o leitor para o momento retratado pelo exercício da imaginação histórica.

Sem entrarmos em termos comparativos, mas apresentando um caráter de significação das artes visuais, poderemos afirmar que através da arte testemunho, o Quadro Guernica, feito por Picasso para retratar sua posição frente a Guerra Civil Espanhola e o conjunto de documentação fotográfica de Robert Capa, Chim e Gerda Taro, sobretudo constituído pelo conjunto de 4500 negativos fotográficos perdido por mais de setenta anos na mala mexicana, são expressões artísticas de uma documentação visual de vanguarda, através das quais se afirmam um projeto uma identidade política para a Espanha dos anos trinta através de uma guerra.

---

<sup>9</sup>LOWY, Michael. (Org.) *Revoluções*. São Paulo, Boin tempo. 2011

O testemunho dramático das fotografias de guerra, como expressão artística, busca provocar no observador uma explosão de sentimentos e o convencimento coletivo acerca do absurdo que envolve a guerra. A documentação fotográfica organizada em forma de narrativa imagética nos convida a sentir a experiência do olhar através dos registros fotográficos que testemunharam a história e, ao mesmo tempo, colaborar no entendimento dos significados de determinados fatos ou processos importantes historicamente. É dessa forma que podemos entender as fotografias de guerra, por exemplo, como um gênero fotográfico que visa interpretar um contexto de conflito bélico e transportar o leitor para o momento retratado pelo exercício da imaginação histórica

Toda essas obras de arte visuais são patrimônios artísticos e culturais guardados como artefato visual de memória, no Museu *Reina Sofia*, em Madri e no *Center International of Photography* em New York.

As artes visuais são formas de representação e identificação dos conteúdos simbólicos das sociedades e através das quais os ícones de significação culturais ganham um valor de exposição acentuado. Segundo Barthes (1989)<sup>10</sup>, a ideia de conjuntos simbólicos relativos à imagem expressa uma ratificação dos símbolos mais fortes, ou seja, os símbolos com maior poder significante no espaço cultural, tornando possível a caracterização dos ícones da identidade dessa cultura. É com base nisso que as imagens das formações identitárias ganham força política e, assim, de representação ideológica, solidificando-se a partir da memória coletiva dos grupos culturais.

Nesse sentido há uma gramática visual nesse contexto de arte e essa serve muitas vezes para apresentar um conteúdo ideológico através do discurso estético.

A fotografia é, indiscutivelmente, uma forma de expressão no campo da arte visual, universalmente acessível e relativamente fácil em sua dimensão prática, mas seguramente a sua forma de estruturação estética e o seu processo de interpretação imagético se inscrevem dentro do campo simbólico da arte. Esse campo é estruturado pelo processo de representação e significação da realidade na produção de determinados tipos de saberes estéticos e valores críticos.

---

<sup>10</sup>BARTHES, R. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

Segundo Bourdieu<sup>11</sup>, a fotografia, em sua dimensão prática, é acessível como bem cultural, universalmente consumido; complemento essa assertiva afirmando que tal prática cultural proporciona a constituição de um banco de memória visível, disponível no campo das artes visuais e em particular na cultura visual.

Há algo que tangencia a fotografia e a memória; ambas são um processo de edição em que a escolha do que vamos ver e memorizar é definida por um esquema de seleção. No caso da fotografia, esses critérios são definidos a partir do que se quer mostrar com base na ação social do olhar; percebo, escolho, faço a medição da luz, componho e registro fotograficamente em forma de arte. No ato fotográfico, há uma relação dialética entre realidade e representação na qual a síntese é quase sempre a representação da representação, ou seja, no processo de ancoragem da percepção fotográfica, a escolha do recorte do real imagético registra uma representação esteticamente instrumentalizada que descontextualiza o real a partir da experiência da luz, através do claro/escuro. A imagem fotográfica é uma criação cultural das formas sociais do olhar.

A construção social da imagem e da imaginação são fenômenos próximos à construção social da memória; em todos esses casos, há aquilo que chamamos anteriormente de processo de seleção (escolha) e edição (corte); tanto um como outro irão compor a percepção (estética) da coisa a ser vista dentro de um suporte físico (imagem fotográfica) ou imaginada (projeções mentais).

Se memorizar é criar um registro de imagem, fotografar é memorizar um momento em forma de presença e ausência de luz, ou seja, registrar com luz e sombras uma imagem em um suporte físico, seja esse um filme, um sensor eletrônico ou mesmo diretamente um papel fotossensível, como se faz na fotografia *pinhole*.

Isso faz com que a fotografia assim como a memória sejam resíduos imaginados da realidade e ao mesmo tempo, afirmação visual e imaginativa da própria realidade criada.

---

<sup>11</sup>BOURDIEU, Pierre. 1979. La definición de la fotografia, em Bourdieu, P. (org.), *La Fotografia: Um Arte Intermédio*. México, Editorial Nueva Imagem.

Uma vez que a construção simbólica da identidade tem se expressado cada vez mais através desses elementos de diversidade visual, defendemos que se torna necessário investigar de forma transdisciplinar o desenvolvimento desse processo cultural da imagem e da identidade através das artes.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Dentro desse contexto, o conceito de cultura visual, relativo a arte, memória e a identidade, torna profícuo a proposta analítica transdisciplinar ao valorizar a relação que os artefatos visual estabelece com outras linguagens e/ou sentidos, ao mesmo tempo em que destaca os valores e identidades que são difundidos através dessa forma de mediação, que podem esta representadas por uma tela a óleo ou mesmo as arte visuais eletrônicas contemporâneas mediadas pela internet.

Nessa perspectiva, o visual é um lugar de construção e de discussão de significados, ou seja, um fenômeno cultural e social que expressa, através de suportes formais, significações sobre uma dada realidade social e, por isso, mostra-se pertinente captar seus sentidos.

A análise das formas de construção, fruição e reprodução dos elementos que compõem os artefatos visuais, através das artes, produzidos e disseminados por determinadas pelas varias formações culturais e históricas, torna-se uma forma de acessar as sensibilidades e os conteúdos simbólicos das identidades culturais.

E com isso, identificar seus códigos, redes de sociabilidades, linguagens e pertenças identitárias para que se possa reconstruir a memória política e cultural das sociedade contemporâneas.

## BIBLIOGRAFIA.

BARTHES, R. 1989. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In, *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. 1979. La definicion de la fotografia, em Bourdieu, P. (org.), *La Fotografia: Um Arte Intermédio*. México, Editorial Nueva Imagem.

FREUND, Gisele. *La FotografiacomoDocumento Social*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2011.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In *Memória e História*. SP: Ed. Unicamp, 1984.

LOWY, Michael. (Org.) *Revoluções*. São Paulo, Bointempo, 2011.

RICOEUR, Paul. *La mémoire. L’histoire. L’oubli*. Paris: Seuil, 2000.

VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto.” In *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.