



**Fotografia: uma experiência entre
a memória e imaginação**

Ana Farache

Fotografia: uma experiência entre a memória e imaginação

Photography: an experience between memory and imagination

Ana Farache*

Resumo: *Este artigo faz uma reflexão sobre a relação da fotografia com o desencadeamento da memória e a imaginação, a partir da idéia de que tanto na fotografia documental quanto no fotojornalismo é possível detectar sentidos que extrapolam os estabelecidos apenas no âmbito da factualidade e do registro social. Para tal, apoiamos nos conceitos de memória de Bérgrson e de Halbwachs e no conceito de imaginação de Bachelard. Assim, fotografias realizadas por Vishniac e por Rothstein são relacionadas com ícones do fotojornalismo para realçar os elementos que permitem verificar como a associação da memória ao processo da imaginação constitui uma das bases sobre a qual se assenta a experiência propiciada pela observação de determinadas imagens fotográficas, independentemente das diversas categorias às quais são comumente categorizadas.*

Palavras-chave: *fotografia; fotojornalismo; memória; imaginação.*

Abstract: *The present article reflects on the relationship between photographs and the triggering of memory and imagination, based on the idea that both in documental photography as well as photojournalism is possible to detect feelings that surpass those established only in realm of the factual and social record. In order to do that, we employ Bergson's and Halbwachs' concept of memory and Bachelard's concept of imagination. Photographs taken by Vishniac and Rothstein are related to photojournalism icons to underline the elements which allow us to determine how the association of memory to the process of the imagination constitutes one of the foundations on which the experience provided by the observation of particular photographic images rests, regardless of the diverse categories in which they are commonly classified.*

Key-words: *photography; photojournalism; memory; imagination*

* Jornalista e fotógrafa. Mestre e doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Introdução

Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver.

Gaston Bachelard, em A poética do devaneio

A fotografia recorta momentos e espaços precisos. Não mostra o antes nem o depois, ainda que, muitas vezes, remeta ao passado ou lance para o futuro. Congela um tempo que, com o passar do tempo, retorna apenas nos sonhos, imaginação e memória¹. Por se fixar nessa dimensão, a experiência alheia confrontada por uma fotografia leva a processar as próprias lembranças ao rememorar momentos e espaços que, além de não estarem mais presentes, nunca nos pertenceram de fato. Como afirma Bergson (1999, p.30), toda percepção está “impregnada de lembranças”, e, ainda, segundo Kossoy (1998, p.41), “fotografia é memória e com ela se confunde”.

É justamente esse entrelaçamento da memória com a imaginação que possibilita, inclusive na experiência do fotojornalismo, trazer o passado para mais perto. Ao nos depararmos com determinadas imagens, não só visualizamos cenas vivenciadas por outros, como ficamos passíveis de experimentar sensações próprias já adormecidas. Um sentimento que remete às palavras de Merleau-Ponty (2004, p.43), ao afirmar que “o próprio do visível é ter um forro do invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência”.

¹ Neste artigo, referimo-nos à memória de acordo com os conceitos desenvolvidos por Bergson e Halbwachs, detalhados adiante, na seção “Resgate da intimidade cotidiana”. Por outro lado, o conceito de imaginação está fundado em Bachelard, a ser aprofundado na seção “Além de uma documentação social”.

Para estabelecer uma relação entre fotografia, memória e imaginação, recorre-se inicialmente ao trabalho do fotógrafo russo, naturalizado americano, Roman Vishniac (1897-1990) que, apesar de não ter seu nome vinculado diretamente ao fotojornalismo, teria assumido uma das características da imprensa que seria a denúncia por meio de imagens. No seu caso específico, mostrar ao mundo como viviam os judeus no leste europeu que nos anos 30 do século passado foram confinados em guetos, pouco antes de serem levados em massa aos campos de concentração e mortos pelos nazistas.

Porém, mais do que essa característica jornalística, o que fez focar no trabalho de Vishniac como ponto de partida para esta reflexão foi a importância que ele próprio deu à preservação da memória daquelas pessoas, a partir do registro das suas vidas cotidianas. Anos mais tarde, afirmou categoricamente: “[...] eu não pude salvar o meu povo, apenas sua memória. Eu espero que minhas fotografias permitam ao leitor visualizar um tempo e um lugar que são plenos de lembranças” (*apud* JOHNSON, 2004, p.154). O fotógrafo encontrou, assim, palavras precisas para dizer em que resultou seu projeto fotográfico (exemplos nas figuras de 1 a 4), realizado durante seis anos, entre 1933 e 1939: a preservação de parte da memória e do imaginário de dezenas de famílias. Vale ressaltar a sutileza da observação de Vishniac, ao estabelecer um corte entre o povo e a memória do povo, ou seja, as suas lembranças. Para ele, portanto, as imagens que produziu permitiam restabelecer aquilo que Merleau-Ponty (2004, p.42) chamou de “ausência de si”, na medida em que associa o olhar ao imaginário e à memória.

Vishniac foi o testemunho capaz de narrar e tornar a experiência daquelas pessoas comunicável; um elo entre o passado e o presente. Como atesta Sarlo (2007, p.20): “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança.” A partir dessa idéia, evidenciamos o traço do fotojornalismo que é pertinente aqui realçar: o lugar da memória não é o passado que está preservado na representação, mas o presente, quando o espectador completa o jogo ao lançar sobre a imagem o seu olhar.

Resgate da intimidade cotidiana



*Figura 1 - Granddaughter and grandfather - Warsaw (1938)
Foto: Roman Vishniac
Fonte: Kohn e Flacks (1999)*



*Figura 2 - The market in the main square of Lask - Lask (1937)
Foto: Roman Vishniac
Fonte: Kohn e Flacks (1999)*



Figura 3 - Lured by the sun, but studying the Talmud - Mukachevo (1938)

Foto: Roman Vishniac

Fonte: Kohn e Flacks (1999)



Figura 4 - A square in Kazimierz - Cracow (1938)

Foto: Roman Vishniac

Fonte: Kohn e Flacks (1999)

O propósito de Vishniac começou a se firmar antes da Segunda Guerra Mundial, quando conferiu a si a missão de fotografar as comunidades judaicas localizadas na Polônia, Ucrânia, Tchecoslováquia,

Romênia, Hungria, Letônia e Lituânia. Anos depois, narrou as dificuldades de sua jornada, começando pelo transporte de sua pesada câmera que, inclusive, tinha que ser escondida tanto dos russos quanto dos alemães já que, na época, segundo ele, um homem portando uma máquina fotográfica era sempre suspeito de ser um espião. (JOHNSON, 2004, p.154).



Figura 5 - Students of the Talmud Trnava - Czechoslovakia (1937)

Foto: Roman Vishniac

Fonte: Kohn e Flacks (1999)

Uma das cenas preservadas por Vishniac mostra uma turma de meninos numa sala de aula (figura 5). Na imagem, o olhar cuidadoso do fotógrafo pode ser percebido pela discrição como sua lente se adentra no ambiente. Apenas dois meninos (à esquerda do quadro) parecem notar, ao fixar seus olhares em direção à lente, a presença do fotógrafo. Os demais estão, aparentemente, alheios ao fato de estarem sendo fotografados. Postam-se reflexivos como a procurarem respostas para alguma questão lançada pelo mestre. A atmosfera da sala é de tranquilidade – apesar da visível exigüidade do espaço – e as expressões das crianças são compenetradas, porém, suaves. Suaves como a luz do sol que atravessa a janela e, contornada pelas paredes, desenha um retângulo que ilumina o caderno aberto sobre a mesa de estudo. Mesa que intuímos ser pesada,

de madeira maciça e curtida pelo tempo. A luz que incide sobre o centro da imagem atrai o nosso olhar para o olhar do menino que segura o queixo com as pontas dos dedos e devaneia, num gesto preciso, quase ensaiado. Na face, o esboço de um cândido sorriso.

Atualmente, essa imagem faz parte do acervo do Centro Internacional de Fotografia, em Nova Iorque, que reúne cerca de três mil das 16 mil fotografias produzidas por Vishniac durante aquele período. Ao fotografar de forma discreta, muitas vezes sem se deixar perceber para não perturbar a intimidade do momento, o fotógrafo reuniu cenas do dia-a-dia de famílias que vivenciavam seus hábitos da hora da refeição e da prece, do trabalho, das comemorações festivas e das brincadeiras das crianças. E foram elas, as crianças, como sua filha escreveu anos depois, “um tema que Vishniac amou especialmente, e aquele que misteriosa e espontaneamente ele capturou com comoção particular”² (*apud* KOHN; FLACKS, 1999). O livro de Vishniac, intitulado *Children of a vanished world*, reúne 70 fotografias que retratam meninos e meninas que viviam nos guetos (exemplos nas figuras de 6 a 9).



Figura 6 - Cheder boys - Vrchni Apsa (1937)

Foto: Roman Vishniac

Fonte: Kohn e Flacks (1999)

² Tradução livre para: “[...] a subject Vishniac especially loved, and one whose mystery and spontaneity he captured with particular poignancy”.



*Figura 7 - Sem legenda (Produzida entre 1935 e 1938)
Foto: Roman Vishniac
Fonte: Kohn e Flacks (1999)*



*Figura 8 - Sem legenda (Produzida entre 1935 e 1938)
Foto: Roman Vishniac
Fonte: Kohn e Flacks (1999)*



Figura 9 - *Since the basement had no heat, Sara had to stay in bed all winter - Warsaw (1939)*

Foto: Roman Vishniac

Fonte: Kohn e Flacks (1999)

Vishniac – como o faz o fotógrafo de imprensa, prioritariamente – documentou um pedaço da história contemporânea, sem dúvida. Caso tivessem sido publicadas na época, em jornais ou revistas, estariam definitivamente incluídas nas antologias do fotojornalismo, certamente. Entretanto, a importância do seu trabalho recai, sobretudo, na preservação de momentos da memória particular de cada uma daquelas pessoas fotografadas e no seu resgate pelas suas gerações posteriores. Referimo-nos à memória que Bergson (1999, p.88) define como *espontânea* e que:

[...] registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam: ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática [...] nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada.

É uma memória que exercita uma atividade desinteressada e que não se constitui pelo hábito da repetição e sim a que se estabelece pelo significado especial de momentos vividos. Primeiramente, Bergson remete a um conjunto de mecanismos inteligentemente interligados que nos levam a ter respostas adequadas às mais diversas interpelações. É o que define como *memória-hábito* não mais que um instrumento motor da *memória espontânea*, e que seria o resultado da repetição constante de algum ato, tornando-se um automatismo psíquico e muitas vezes também corporal e que se torna “cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada”. (BERGSON, 1999, p.91).

Ora, verifica-se em algumas das imagens registradas por Vishniac muito da cultura do povo judeu, seja nos rituais religiosos, na maneira peculiar de se vestir ou de se cumprimentar. O que parece mais importante ressaltar, porém, é o fato de que se o fotógrafo não tivesse se incumbido de fotografar exaustivamente aquelas pessoas, teriam sido perdidos sim, para sempre, muito dos momentos que acontecem espontaneamente – e não impulsionados pela repetição – dotados de significados importantes para a existência humana e que registram o singular em si e por si. Momentos de significado especial, afetivo e espiritual daquele grupo de famílias. Foi justamente essa memória que o fotógrafo conseguiu eternizar, congelar no tempo. Uma memória que “revela uma das formas fundamentais da nossa existência que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado”. (CHAUÍ, 1994, p.125).

Aliada à capacidade de levar o leitor a requisitar lembranças de vivências de âmbito estritamente pessoais, a fotografia jornalística aciona, de maneira mais costumaz, uma memória ampla, sedimentada coletivamente a partir da produção de um conjunto de imagens que se tornaram ícones representativos de fatos que têm marcado a história dos últimos dois séculos. Imagens produzidas, selecionadas e difundidas massivamente pela mídia a ponto de se fixarem no nosso acervo iconográfico e imaginário, na maioria das vezes não prioritariamente pelo seu teor estético ou pela capacidade de fazer transcender a elas, mas sim por registrarem momentos cruciais para a sociedade.

Ao se referir à Guerra do Vietnã, por exemplo, a quais imagens recorrer para lembrá-la senão as que tornaram-se célebres na mídia, como a da menina que corre nua queimada pelo napalm (figura 10). A lembrança da chegada do homem à lua também vem acompanhada pela imagem robótica do astronauta (figura 11) ou mesmo pela marca de sua pegada no solo lunar (figura 12). Igualmente, não há como esquecer da fotografia de Capa (figura 13) do desembarque das tropas aliadas na Normandia – transformando-se num ícone do final da Segunda Guerra.



Figura 10 - Crianças queimadas por napalm - Vietnã (1972)

Foto: Ut Cong Huynh

Fonte: World Press Photo

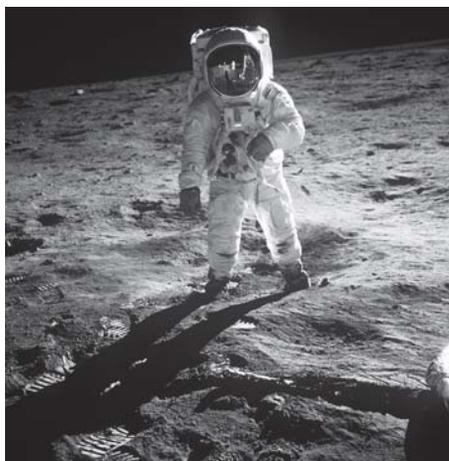


Figura 11 - O astronauta Edwin Aldrin ao pisar na lua (1969)

Foto: Neil Armstrong



Figura 12 - Pegada do homem na lua (1969)
Foto: Neil Armstrong



Figura 13 - Desembarque das tropas aliadas na Normandia (1944)
Foto: Robert Capa

Diferentemente da idéia de memória *espontânea ou pura* instituída por Bergson, referimo-nos à memória concebida por Halbwachs como um fenômeno social, e que teria a linguagem como seu instrumento socializador definitivo. Tomamos aqui a fotografia jornalística como essa linguagem que coletiviza uma memória que também “unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual”. (BOSI, 1994, p.56). A conciliação desses dois conceitos, elaborada por Stern (BOSI, 1994, p.68), parece, porém, o mais adequado para o entendimento da memória acionada pelo fotojornalismo, ao considerar que “existe uma memória ‘pura’, mantida no inconsciente, com a suposição de que as lembranças são refeitas pelos

valores do presente”, numa aproximação à idéia da memória coletiva e social. E assim, percebo que uma imagem atrai outra imagem, que requisita a memória, que aciona a imaginação. Do comum se atinge o particular, ou ao contrário. A imagem tem essa capacidade, inclusive a jornalística.

Além de uma documentação social

Durante o período no qual Vishniac fotografava na Europa as comunidades judaicas, nos Estados Unidos, exatamente entre 1935 e 1943, um grupo de fotógrafos também demonstrava acuidade no olhar ao documentar um tempo igualmente difícil para milhares de famílias de agricultores americanos, muitas expulsas das suas próprias terras, atingidas pelos efeitos da depressão econômica que assolou o país nos anos 30 do século passado. Ícones da fotografia contemporânea como Dorothea Lange e Walker Evans faziam parte dos profissionais envolvidos no projeto do governo Franklin Roosevelt que se propunha a promover grandes reformas na região e que requisitou o trabalho de mais de 30 fotógrafos que, durante oito anos, produziram mais de 270 mil negativos, hoje preservados na Biblioteca do Congresso em Washington.

O fotógrafo Arthur Rothstein foi o primeiro a ser contratado pela *Farm Security Administration* – FSA, para documentar os efeitos da depressão no oeste americano, iniciando assim sua profícua carreira no fotojornalismo. Mais de quatro décadas depois, ao falar sobre seu trabalho, confessou que aqueles anos foram marcados por um crescimento pessoal e por tensões, levando-o em alguns momentos a se sentir frustrado e até mesmo desesperado: “[...] participei de uma experiência educacional que influenciou minha vida para sempre”.³ (*apud* JOHNSON, 2004, p.162). Em 1946, após desligar-se do projeto, Rothstein se tornou diretor de fotografia da revista *Look* e, em 1979, assumiu o mesmo cargo na revista *Parade*.

³ Tradução livre para: “[...] I participated in an educational experience that has influenced my life ever since”.

Durante seu período na FSA, produziu imagens que mostram como viviam os moradores de uma área que seria transformada no Shenandoah National Park, na Virgínia. Rothstein viajou do sul ao oeste, registrando o cotidiano da América rural: crianças, famílias, homens trabalhando e momentos de lazer (figuras de 14 a 17).



Figura 14
Foto: Arthur Rothstein
Fonte: Johnson (2004)



Figura 15
Foto: Arthur Rothstein
Fonte: Johnson (2004)



Figura 16
Foto: Arthur Rothstein
Fonte: Johnson (2004)



Figura 17
Foto: Arthur Rothstein
Fonte: Johnson (2004)

Nessa documentação fotográfica, seria possível apontar para a representação de momentos íntimos daquelas pessoas? Momentos percebidos nas imagens de Vishniac ao documentar as comunidades judias do leste europeu? Sobre essa questão, é pertinente levantar, inicialmente, algumas observações.

Primeiramente, diferentemente de Rothstein, o trabalho fotográfico de Vishniac não teve motivações profissionais e sim, segundo suas próprias declarações, estritamente pessoais. Por ser judeu, ao perceber o avanço do nazismo na Europa, decidiu preservar, numa luta contra o tempo, a memória e cultura do seu povo. Além, evidentemente, de denunciar as precárias condições impostas aos judeus nos guetos naquele período pré-guerra. Por outro lado, Vishniac, por não ser fotógrafo profissional, não trabalhava a partir de uma demanda mercadológica. Além disso, optou por produzir suas fotografias da forma mais discreta possível com o intuito de registrar as cenas cotidianas sem grandes interferências causadas pelo aparato fotográfico. Em várias de suas imagens, principalmente nas externas, podemos perceber, inclusive, que sua câmara não intimida as pessoas que, em muitas delas, postam-se com naturalidade, mesmo quando percebem que estão sendo fotografadas.

O trabalho realizado por Rothstein, por sua vez, tinha como objetivo primeiro documentar as condições precárias da vida daqueles agricultores, pequenos fazendeiros e comerciantes que habitavam a zona rural americana, atingida pela grande crise econômica que acometeu todo o país na década de 30. A documentação coordenada pela *Farm Security Administration*, ligada ao Departamento da Agricultura do governo americano, não estava focada prioritariamente na preservação dos costumes e da cultura daquelas famílias, e sim voltada para o planejamento de uma estratégia de política pública para diminuir os efeitos da depressão. Também é perceptível nas fotografias de Rothstein que os retratados não apenas sabem que estão sendo fotografados como se prestam a essa forma de representação.

Mesmo considerando as contingências diferenciadas na produção dos relatos fotográficos e do fato do documentário de Rothstein não

privilegiar momentos íntimos e espontâneos, como no caso de Vishniac, suas fotografias também mostram e, portanto, preservam, algo da história particular daquelas pessoas. Para demonstrar melhor essa percepção, temos a imagem *A casa do agente postal Brown* (figura 18), que, apesar de visivelmente posada, resgata a intimidade de um indivíduo, como o próprio Rothstein reconhece ao falar, anos depois, sobre ela: “você vê esse homem, em seu ambiente, e ao estudar um pouco a fotografia, irá aprender bastante sobre o tipo de personalidade complexa que ele é”.⁴ (*apud* JOHNSON, 2004, p.162).



Figura 18 - A casa do agente postal Brown - Virginia, USA (1935)

Foto: Arthur Rothstein

Fonte: Johnson (2004)

Não há como olhar para essa imagem e, de imediato, não refletir sobre as palavras de Bachelard (2005, p.24) ao definir a casa como “nosso canto do mundo”. Por mais encenada que possa parecer num primeiro olhar, ao observá-la, com mais atenção, constata-se que a imagem está recheada de sinais que – acreditamos – levam para um pouco mais perto do agente Brown.

⁴ Tradução livre para: “you see this man in his environment and by studying the picture a little bit you get to learn a great deal about the kind of complex personality that he is”.

Na fotografia de Rothstein, o agente é apresentado num plano médio, iluminado por uma luz difusa que se espalha igualmente por toda a cena. O mobiliário se resume a uma cômoda, uma pequena mesa e uma cadeira na qual o homem está sentado. Todas as peças são de madeira escura, com linhas retas num design austero. Apesar da fotografia recortar apenas um pequeno espaço da casa, o ambiente que ela expõe está repleto de objetos carregados de simbologias a um olhar mais atento.

O que primeiramente chama a atenção é o lugar de destaque dado aos livros. Pela pose que o agente se deixou fotografar, com um livro aberto na mão como se estivesse lendo, percebe-se que ele se orgulha de ser um homem que aprecia a leitura. E são eles, os livros, que quer priorizar no seu ambiente de intimidade. Além do volume que segura, outros quatro estão dispostos sobre a pequena mesa, que abriga ainda dois candeeiros – objetos que podem ser, igualmente, associados ao seu hábito de leitura. A que gênero de leitura o senhor Brown se interessa: seria por livros de temas religiosos? Imagina-se que sim, porque se intuí que ele é um homem religioso ao visualizar, logo acima dos candeeiros, um pequeno quadro como os dizeres: *As Christ is the head of the house, the unseen guest at every meal, the silent listener to every conversation.*

Ainda sobre a parede de tábuas, há um grande quadro com uma reprodução do Coliseu de Roma, o que indica que o agente tem conhecimento das belezas arquitetônicas e históricas do mundo ou, ainda, já viajou para a Europa. Observando um pouco mais o ambiente, descobre-se um lado mais mundano do dono da casa ao se deter numa outra gravura, pendurada à direita do Coliseu, de uma jovem mulher fazendo uma pose sensual.

A fotografia produzida por Rothstein condensou num pequeno canto daquela casa tantos rastros que com eles começamos a imaginar que tipo de pessoa seria o agente Brown. Pela arrumação e limpeza do local (ao menos, aparentemente), imediatamente consideramos que também assim é esse senhor visto na fotografia, tão arrumado, cabelo meticulosamente penteado e de corpo esguio. Uma pessoa calma, de

voz e gestos comedidos e com uma firmeza de caráter que o torna conselheiro da pequena comunidade rural na qual vive. Mas será assim que se comporta o agente Brown?

O próprio procedimento hermenêutico e fenomenológico que essa fotografia induz – mesmo ao tentar ser objetiva e se apoiar nos elementos que a cena apresenta – faz recorrer à imaginação numa tentativa de dar maior consistência ao que a fotografia apenas propõe. Melhor dizendo: a imaginação desencadeia-se espontaneamente; as imagens carregam para um labirinto formado por experiências, memórias, sonhos e poesia, numa tentativa de encontrar, na *Casa do agente Brown*, a “concha inicial em toda a moradia”, apontada por Bachelard (2005, p.24).

A partir dessa constatação, questionamos se haveria, tanto no trabalho do Vishniac quanto no de Rothstein, o resgate de uma outra dimensão que não a da memória espontânea ou social? Como entender o desencadeamento da imaginação no observador ao contemplar tais imagens? Para Durand (2002, p.22), é com Bachelard que a imaginação ganha um novo status com a introdução da perspectiva de que não há imagens sem imaginação. Adotamos, portanto, o entendimento bachelardiano ao perceber a capacidade da imagem de “deformar as imagens fornecidas pela percepção [...] e, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens”. (ROCHA PITTA, 2005, p.44).

Considerações finais

Assim, fotografias como as que retratam os guetos judeus ou os agricultores americanos nos arrastam para além do mundo das memórias contextuais e pessoais, atingindo a esfera da imaginação e dos sonhos, já que a lembrança que temos de uma experiência não é recorrência apenas de um passado da percepção. “[...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio,

na paz de um grande repouso.” (BACHELARD, 2006, p.99). Com o filtro da imaginação, alcançamos através das fotografias – não apenas às ligadas a nossa história, mas, igualmente, as do mundo particular de outrem – áreas internas e subjetivas do ser e, assim, somos capazes de enxergar “com os olhos do espírito, isto é, ver o todo que confere sentido aos particulares”, como sugere Arendt (1993, p.38).

Portanto, a associação da memória ao processo da imaginação constitui, assim, uma das bases sobre a qual se assenta a experiência propiciada pela observação de determinadas imagens fotográficas, independentemente, inclusive, das diversas categorias as quais são comumente relacionadas.

Referências

ARENDR, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant.**

Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo:

Martins Fontes, 2006.

_____. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos.

São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JOHNSON, Brooks. (Ed.) **Photography speaks: 150 photographers on their art**. New York: Aperture Foundation, 2004.

KOHN, Mara Vishniac; FLACKS, Miriam Hartman. **Roman Vishniac – Children of a vanished world**. Los Angeles: University of California Press, 1999.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p.41-47.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif. 2004.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

