A INTERDISCIPLINARIDADE NO ENSINO DE ARQUIVOLOGIA: FOTOGRAFIA, ARTE OU DOCUMENTO?

Aparecido José Cirillo
josecirillo@hotmail.com
(CNPq/FAPES/PPGA-UFES)

Rosa da Penha Ferreira da Costa
rosapenha2004@ig.com.br
(Prof. Departamento de Arquivologia UFES/
Mestranda em Artes – PPGA/UFES)

RESUMO
Esta comunicação pretende discutir o papel da interdisciplinaridade no Ensino da Arquivologia, uma vez que os documentos e arquivos podem, além do poder de prova, ter também valor artístico. Enfatiza a relevância dos acervos fotográficos enquanto patrimônio histórico, artístico e cultural e seu papel no fortalecimento da memória e identidades locais. A escolha do acervo fotográfico se dá na medida em que ele, além de documento histórico, também pode apresentar relevância como produto artístico; assim, para além do seu papel documental, a fotografia está sendo vista como fenômeno revelador de conhecimento e *lócus* das várias possibilidades de investigações poéticas e artísticas características desta linguagem visual. Finalmente, aborda a importância dos acervo como patrimônio cultural e também mostra a necessidade de preservá-lo, pois um patrimônio cultural só existe, de fato, se for devidamente apropriado pela comunidade.

PALAVRAS-CHAVE: 1- Ensino em Arquivologia; 2- Interdisciplinaridade; 3- Fotografia; 4- Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural; 5- Memória e Identidade local

1 INTRODUÇÃO

Essa comunicação surgiu das reflexões iniciadas no Mestrado em Artes, mais precisamente para as pesquisas feitas para a dissertação, que pretende trabalhar a questão da história da arte como história da cidade, especificamente a partir do acervo fotográfico do Arquivo Municipal de Vitória e seu significado para a Memória Cultural Capixaba, enfatizando a sua importância como patrimônio histórico, artístico e cultural para a construção da memória e da identidade coletiva urbanas, pois de acordo com Didi-Huberman (1998), não se deve ver a imagem apenas como um documento, ou um sintoma da história, mas reconhecer nela uma nova dimensão e complexidade.

Esta etapa da pesquisa em andamento trata, inicialmente, de um levantamento bibliográfico e documental sobre o tema, sendo que posteriormente serão agrupadas as diversas fontes escritas, e em seguida será feito um recorte mais específico, escolhendo entre as oito mil fotografias existentes nesse acervo, as do Centro de Vitória. Serão então comparadas com fotografias recentes dos mesmos locais e mostrarão as modificações ocorridas ao longo do tempo nos imóveis e paisagens do Centro da Capital do Espírito Santo, e também revelarão nuances da identidade deste espaço e das pessoas que nele circulam. A escolha do acervo fotográfico, e

desse recorte, se dá na medida em que ele, além de documento histórico, tem também grande valor artístico e cultural. Não tratamos a fotografia apenas como documento, mas com pleno conhecimento das diversas possibilidades investigativas e poéticas, passíveis de serem feitas a partir dela.

Ao reconhecer na fotografia sua natureza bivalente, de registro (documento) e de criação (arte), este estudo se propõe a ser tanto uma pesquisa bibliográfica, quanto histórica (documental), num trabalho que também procura evidenciar a necessidade de preservação dos acervos fotográficos, enfatizando esses acervos como patrimônio cultural, imprescindíveis para a preservação da memória.

Esta pesquisa pensa a cidade como arte, e sua organização arquitetônica e urbanística como documento da memória coletiva que habita, constrói e transforma o espaço sinestésico das cidades. Ao mostrar as alterações ocorridas ao longo do tempo na imagem, cultura e paisagem das Cidades, é possível também revelar a identidade desses espaços, bem como também apontar caminhos para estudos da história por meio da fotografia, pelo emprego de suas imagens numa postura dialética, como meio de expressão e fonte de descobertas. Para tal, são fundamentais os princípios da arquivística e as diferentes metodologias de construção, conservação e recuperação de acervos memoriais, fundamentais para as relações históricas e educacionais do manejo sustentável dos arquivos e documentos memoriais.

Assim, é urgente a necessidade de estruturação de uma política pública focada em preservar esses acervos, pois conforme descrito por Lopes (2004) acerca da fotografia capixaba, “infelizmente muito pouco foi preservado, tanto no que se refere às imagens produzidas para o poder público, como dos retratos adquiridos pelos representantes da elite e da pequena burguesia local.” Sabe-se que infelizmente a realidade dos acervos fotográficos dos demais estados brasileiros não difere da realidade capixaba, pois “O Estado não dispõe, até o momento, de nenhum arquivo específico com banco de dados e catalogação da iconografia”

Lopes (2004) destaca ainda que “as bibliotecas e arquivos, que detêm a guarda de um número maior ou menor de imagens, não dispõem de serviços de catalogação, identificação de fotógrafos e fotografados, nem acondicionam e restauram adequadamente esse tipo de material” E continua sua reflexão alertando para o fato de que o estabelecimento de “critérios necessários à preservação dos acervos, facilitariam ainda a consulta de pesquisadores e interessados. A se manter a atual situação, em curto espaço de tempo, nada mais restará da memória visual do Estado.

Para mostrar a importância de acervos documentais, no caso, fotográfico, para a preservação da memória, uma obra que está sendo tomada como referência é *História e Memória,* de Jacques Le Goff (2003), na qual o autor conceitua "memória", buscando em vários autores e ao longo do tempo as diversas formas de memória. Também estão sendo buscadas referências nos irmãos Tadié, no livro *Le sens de la mémoire* (TADIÉ; TADIÉ, 1999). Para os estudos da história através da fotografia será usado como referência o livro *Fotografia & História* (2001), de Boris Kossoy, pois neste livro o autor propõe vários princípios e ações que permitem utilizá-lo como base metodológica, além de estudos da Antropologia Visual. Especificamente, no caso dessa comunicação, também se usa como referencial o livro *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea* (ROUILLÉ, 2009).

Para o desenvolvimento dessas reflexões, este artigo está dividido em quatro seções. Na primeira seção, encontra-se a *introdução* que apresenta aspectos gerias do recorte adotado para o objeto; a segunda seção, *Memória* e encontra-se subdividida em duas subseções: *Memória e arquivologia*, e *Memória, cultura e identidade*. A terceira seção intitulada *Memória, identidade e cidade: o acervo fotográfico do Arquivo Público de Vitória* encontra-se dividida em quatro subseções: *Fotografia na modernidade*, questão esta de grande relevância, pois é nesse período que ocorrem as transformações em relação a seu uso e percepção enquanto cultura; e nas outras subseções: *Fotografia e arte; Fotografia e documento,* e *A cidade como obra*, nas quais se abordam noções fundamentais para a pesquisa em andamento. Na quarta e última seção, *O acervo fotográfico do Arquivo Público* estão as considerações, por enquanto denominadas considerações iniciais.

2 MEMÓRIA

A memória e a noção de tempo nela impressa são temas fascinantes que se constituem como parte integrante das reflexões sobre os fenômenos que envolvem a existência humana desde o alvorecer da filosofia (TADIÉ, 1999). Compreendida inicialmente como faculdade da alma, a idéia de memória gerou metáforas variadas, como a da *porção de cera* sobre a qual iria sendo impressa a experiência dos sentidos (Platão); ou, ainda, a imagem de memória como "[...] palácio que guarda tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie" (SANTO AGOSTINHO, 1992). Até a sua localização definitiva como faculdade mental, foram muitos os esforços no sentido de desvelar os mistérios que envolvem, ainda hoje, essa habilidade que assegura a existência biológica e psicossocial da humanidade. Mesmo depois de

sitiada definitivamente no cérebro numa rede de relações neurológicas e psicológicas, a compreensão da complexidade psicofísica da memória em nada facilitou a busca por encerrá-la em uma explicação cartesiana satisfatória.

Entretanto, não se ocupa aqui de prolongar-se a investigação da memória humana; não é proposta encontrar soluções para esse longo debate que envolve a dinâmica rizomática da memória. Isso seria outro trabalho, cuja dimensão em muito ultrapassa esta investigação arquivística em desenvolvimento. Limita-se, pois, aqui, à verificação de sua manifestação nos documentos fotográficos do Arquivo Público de Vitória, especificamente a partir de sua efetivação como memória edificante na construção da idéia de pertencimento e identidade que envolve a constituição da história da arte como a história da cidade por meio de um acervo fotográfico; cuja leitura é matéria deste estudo.

No campo movediço da memória, a lembrança se mantém em constante movimento num ir e vir que a modifica como experiência, idealiza-a e transforma. Olhar para alguns aspectos da memória na interface arte e arquivologia é descortinar as *secretas paixões arquivísticas* que levam anônimos a registrarem e a doarem para arquivos públicos imagens da cidade ao longo de sua história, desvelando um banco de dados gravado em um suporte, a fotografia, marcas indiciais, vestígios do movimento da experiência transformada em matéria no projeto existencial da cidade. São imagens que, quando acessadas, restituem o ícone do próprio fato (COLOMBO, 1991). Essa reconstituição e reoperação levam à transformação da memória urbana coletiva. Olhar esses documentos do arquivo fotográfico do Arquivo Público de Vitória é retirá-los da sina do esquecimento. É pô-los em movimento. Memória é movimento. Tadié (1999) compara a memória a uma sinfonia em quatro movimentos, os quais são definidos por um compasso de dois tempos: o *arquivamento* e a *reoperação*. No primeiro tempo hipotético, encontram-se os movimentos de *aquisição* e *conservação*; no segundo tempo, a *transformação* e a *expressão*. Essa sinfonia é a plasticidade da memória.

É nesta perspectiva cinética que a arquivologia e as reflexões sociológicas e culturais vão encontrar o aspecto estético e memorial das fotografias do centro de Vitória, buscando desvelar as relações identitárias das quais essa imagens são realizações materiais. Como documento, as fotografias são memória, por isto a necessidade de se abordar esse tema neste trabalho.

Muitos pensadores, de diversas áreas do conhecimento, têm trabalhado ao longo do tempo, o conceito de memória nas relações antropológicas, históricas e sociológicas. Porém o referencial básico para o estudo deste assunto é a obra de Le Goff, *História e Memória* (2003), pois este

pesquisador traz em sua obra o surgimento da memória nas ciências humanas (história e antropologia), também a descrevendo no campo científico global, e abordando a memória como "propriedade de conservar certas informações", remetendo a um "conjunto de funções psíquicas", pois "abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia, [...] a psiquiatria" (perturbações da memória) e a amnésia (perda total ou parcial da memória). Le Goff (2003) cita também a aprendizagem e o uso de mnemotécnicas; o abandono da idéia de uma atualização mais ou menos mecânica de vestígios mnemônicos em favor de concepções mais complexas da atividade mnemônica do cérebro e do sistema nervoso: "o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios".

No campo da psicologia, destaca Piaget e Inhelder (apud LE GOFF, 2003), que através do "estudo da aquisição da memória pelas crianças permitiu constatar o grande papel desempenhado pela inteligência". Os fenômenos da memória, tanto na biologia quanto na psicologia "são resultados de sistemas dinâmicos de organização" e só existem "na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui". Com isto houve a aproximação da "memória de fenômenos diretamente ligados à esfera das ciências humanas e sociais", por exemplo, para Pierre Janet: "o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, que se caracteriza por sua função social," que é comunicar a outro "uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo." Já Henri Atlan "aproxima linguagens e memórias," a linguagem falada, e depois, escrita, traz a possibilidade de armazenamento da nossa memória que por isto sai dos limites físicos do corpo.

Para Le Goff (2003, p. 422), com o desenvolvimento da cibernética e da biologia foi possível enriquecer o conceito de memória humana consciente; e dessa forma, as pesquisas passam do "estágio fundamentalmente empírico para um estágio mais técnico. Disury (In MENDLERS, BRION e LIEURY, 1971, apud LE GOFF, 2003), outro estudioso da memória, afirma que a partir de 1950 há alterações nos interesses desse tema por influência de novas ciências, como por exemplo, a cibernética (dos estudos relativos às máquinas ao estudo das conexões nervosas nos organismos vivos) e a lingüística.

Outro tema, também citado por Le Goff (2003), e de grande importância para o estudo da memória é a amnésia. Esta se opõe à memória, e agrava-se, pois "não é só uma perturbação no indivíduo, mas também a falta ou perda da memória, voluntária ou involuntariamente, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da

identidade coletiva", visíveis e intensificadas quando não há uma preocupação com os acervos arquivísticos.

2.1 Memória e arquivologia

Segundo Ridolphi, uma vez que uma das finalidades básicas do arquivo é a preservação do patrimônio documental, e para ele, "arquivo e memória são termos que se entrelaçam", pois a prática da preservação permite a perpetuação dos "fatos, personagens e valores considerados importantes para o futuro".

> [...] na atualidade, os arquivos formam as bases de representação dos repositórios de memória dos grupos sociais. Neles, certamente, estarão registrados relatos, tradições, retratos evocados e trazidos à superfície de manifestações, ritos do passado. (BELLESSE; GAK, 2004, p. 38 apud RIDOLPHI, 2005).

Ou seja, sem as instituições que buscam preservar a memória não é possível à sociedade perpetuar sua história. A criação das chamadas instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus, é assim descrita por Le Goff (2003).

Le Goff (2003), também cita a "memória real", uma vez que os reis fizeram compor anais que narram seus feitos, e dessa forma "levam à fronteira onde a memória se torna história". Conforme relata Elisseeff (apud LE GOFF, 2003), os adivinhos tornaram-se "guardiões dos acontecimentos memoráveis próprios de cada reinado", de "um vasto repertório de receitas de governo e a qualidade de *arquivista* acabou pouco a pouco a pertencer" a eles. O desenvolvimento econômico, mais precisamente do comércio, traz também a criação de novos tipos de documentos. Surgem os catálogos dos melhores guerreiros, dos melhores cavalos, do exército troiano, etc. Na Grécia arcaica há a "instituição do *mnemon* – pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça - pode ser relacionado a uma operação ocasional ou com uma função durável". Com o desenvolvimento da escrita, estas 'memórias vivas' transformam-se em *arquivistas*.

Ainda de acordo com Le Goff (2003), surgem os *cartularii*, locais onde os senhores feudais guardam suas cartas e demais documentos que apóiam seus direitos em relação ao uso e domínio da terra, bem como em relação à genealogia. Surge a *memória feudal*. Os reis mantiveram *arquivos ambulantes* e aproximadamente em 1200 surgem os *arquivos de chancelaria*. Do século XIII ao século XIV há uma proliferação de *arquivos notariais* (FAVIER, 1958, apud LE GOFF, 2003) e com o crescimento das cidades criam-se os *arquivos urbanos*, locais onde são guardados documentos que estão relacionados com a identidade

coletiva. Também no século XIV são feitos os primeiros inventários de arquivos e “em 1356, um tratado internacional (a Paz de Paris entre o delfim e a Savóia) ocupa-se pela primeira vez do destino dos arquivos dos países contratantes” (BAUTIER, 1961, apud LE GOFF, 2003), porém, “durante muito tempo, no domínio literário, a oralidade continua ao lado da escrita, e a memória é um dos elementos constitutivos da literatura medieval” (LE GOFF, 2003). De modo geral, podemos afirmar que as imagens fotográficas são marcas indiciais da memória da Cidade, e guardam como os cartullaris medievais, as relações de uso e ocupação urbana.

Ribeiro (200?), afirma que desde as origens até a Revolução Francesa, a evolução dos sistemas de informação seguiu certa linearidade, concentrando a documentação em locais apropriados, dentro das instituições produtoras da informação, que entre outras coisas administravam o uso destas informações. Porém, ainda de acordo com esta autora, “após a Revolução Francesa e por influência do racionalismo iluminista”, esta evolução foi abalada, criando uma “preocupação em nacionalizar os bens das classes dominantes do Antigo Regime”, com isto surge o paradigma custodial, que se afirma e consolida-se durante o século XIX e parte do século XX.

Apesar de estarmos no século XXI, cercados e cada vez mais interligados à rede das relações de tecnologia, também estamos cercados pelo passado, ou pela contribuição dele. McGarry (1999), afirma que “todas as civilizações são governadas pelos mortos”, de modos sutis e variados: pela tradição oral que nos cerca, pelo processo da educação formal e pelas formas mais duradouras de perpetuação da informação (bibliotecas, arquivos, museus, galerias de arte). Somos também influenciados por seres humanos, pessoas distantes no tempo cronológico ou até mesmo por nossos contemporâneos: filósofos, artistas, escritores, pesquisadores, etc. Permanência e conservação são essenciais para a continuidade de uma cultura e para que seres humanos se beneficiem dos conhecimentos e aptidões de outros, é necessário dispormos de um sistema de armazenamento para transmitir esses benefícios através do tempo. Ainda de acordo com McGarry, “precisamos do equivalente social de nossas próprias memórias, efetivamente, uma memória social ou cultural”, pois, sem este mecanismo imprescindível “cada nova geração teria que reaprender do início todos os conhecimentos e habilidades tão arduamente adquiridos por seus antepassados ao longo do tempo.” Assim, vivência vai se tornando memória; memória evocada como lembrança que constrói um ponto de confluência: a cultura. Deste modo, memória é condição para cultura e identidade.

2.2 Memória, cultura e identidade

Para Moraes (2000) memória, cultura e identidade podem ser consideradas em seus sentidos mais amplos, uma vez que para esse autor, são

> como equipamentos, ações, serviços e condições gerais de existência que influenciam na qualidade de vida dos indivíduos e sociedade; memória, identidade e cultura são construções históricas, sociais e tecnológicas; de diferentes níveis de organização e complexidade (movimentos sociais, ciência e tecnologia, lazer) numa sociedade articulada à mundialização dos processos sociais e produtivos, com graves e imediatas conseqüências para a vida humana.

Ainda segundo Moraes (2000), "[...] deve ser observado que memória, identidade e cultura são, também, construções discursivas" que tomam formas diversas: narrativas orais, imagética ou escrita, pois "são expressões e registros possíveis de um tempo e de um grupo, uma expressão de quem quer ser ouvido e possui uma linguagem própria", são "um convite para repensar (e, se necessário, reinventar e ressignificar) o nosso campo de conhecimento e intervenção."

Já Gomes (200?), diz que a memória de certa população atua como uma operação ideológica, que permite o desenvolvimento de um processo psíquico-social de representação de si mesmo e com isto reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas.

Le Goff (2003) trabalha com a questão da memória individual e também com a questão da memória coletiva. Em relação a memória individual, Le Goff (2003), afirma que os "psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual". Já em relação à memória coletiva, afirma que a evolução das sociedades, na segunda metade do Século XX, elucida a importância do papel que ela desempenha. De acordo com ele, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, das classes dominantes e dominadas – luta pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. A constituição de um aparato da memória social domina todos os problemas da evolução humana, pois a memória é um elemento essencial da identidade (individual ou coletiva).

A memória coletiva é uma conquista, e por isto, instrumento e objeto de poder (mais evidentes nas sociedades orais ou em via de constituir uma memória coletiva). Por isso podemos afirmar que as fotografias são uma fuga do esquecimento e como memória, as fotografias do arquivo em estudo são memória coletiva: uma força tensionada pela relação esquecimento *versus* lembrança e cujo resultado conduz à identidade social. Podemos pensar que a identidade social é um modo

de organização que evita que o esquecimento desmantele a idéia de sociedade instaurada; ela, a identidade social seria um arquivo que mantém o ambiente humano socialmente instituído. Segundo Ridolphi (2005), Freud, no século XX, desenvolve os conceitos de memória e esquecimento utilizando a metáfora do arquivo: “A memória é tratada como um arquivo dinâmico, e os traços que a constituem são comparados a documentos, marcas que expressão uma complexa relação entre esquecimento e lembrança” (GONDAR, 1997, apud RIDOLPHI, 2005).

Assim, o dinamismo do arquivo (neste caso, as fotografias do Centro de Vitória) pode evidenciar, na mediação lembrança-esquecimento, como foi sendo construída e transformada a identidade da cidade: coletiva e social. Para Cirillo (2009), a identidade social, por sua característica de autenticidade, é a força mais influente que existe em cada local,

> [...] pertencente a cada local, cidade ou região, oferecendo acima de tudo a visualização de sua realidade (a quem se dá o tempo de observar), tornando possível vislumbrar, de forma generalizada, o tipo de sentimento que se produz ali. Nesse caso, torna-se impossível observar sem vivenciar, pois local e identidade constroem-se mutuamente. Esse conceito é fundamental para a interação da obra com a cidade.
>
> Ao que parece, a construção da identidade social parte de um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões, os elementos fomentadores do seu processo de constituição. Retrato da cultura, a cidade é uma obra composta por fragmentos, fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social. [...]. A cultura de uma cidade estabelece-se, então, a partir de um conjunto de tendências que evidenciam a intencionalidade do projeto de criação dessa identidade e de uma obra que é a cidade e suas evidências.

3 MEMÓRIA, IDENTIDADE E CIDADE: O ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DE VITÓRIA

A fotografia é popularmente conhecida como um instrumento de registro da memória. O primeiro dia de vida, a queda do umbigo, os primeiros passos, o aniversário e assim, sucessivamente até a fotografia da primeira casa, da rua, das férias... fotografar é em si um ato de capturar e fixar, em uma outra materialidade, a realidade vivencial. Podemos dizer ainda que a fotografia capta e registra a experiência sensível do sujeitos, podendo se transformar em um objeto estético (arte) ou em um objeto memorial (documento) – o que será trabalhado mais à frente neste texto.

De acordo com Rouillé (2009) a fotografia surge com a sociedade industrial, profundamente ligada ao que este autor denomina de “seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das

metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações, mas, também com a democracia", o que em associação ao "seu caráter mecânico, fez da fotografia, na segunda metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores".

Ainda de acordo com Rouillé (2009), a sociedade industrial foi o que possibilitou à fotografia a sua existência, tornando-se seu principal objetivo e paradigma, porém,

> [...], essa sociedade passou por tantas transformações ao longo das últimas décadas que a fotografia não teve mais condições de satisfazer todas as suas necessidades em imagens. Em todas as grandes áreas – informação, medicina, ciência, defesa, etc. – ela foi ameaçada, ou suplantada, por novas imagens tecnologicamente mais adaptadas às novas condições tecnológicas e econômicas de produção e de uso. Regida pelos princípios da termodinâmica, a fotografia convinha à sociedade informacional moderna; mas dificilmente responde às necessidades de uma sociedade informacional, embasada em redes digitais. A esse respeito, é preciso observar que, de maneira alguma, a denominação imprópria "fotografia digital" é um derivado digital da fotografia. Uma ruptura radical as separa: a diferença entre elas não está no grau, mas na natureza.

Porém, as mudanças ocorridas e que afetaram as sociedades do mundo ocidental em diversos campos, como por exemplo, das imagens (televisão, fotografia, etc.), são recentes e ocorreram de forma muito rápida. Essas alterações são mais visíveis a partir da década de 1970, período considerado como sendo da fotografia na modernidade, conforme veremos a seguir.

3.1 Fotografia na Modernidade:

Guran in Rouillé (2009), diz que "[...] até a segunda metade dos anos 1970, a fotografia sempre carregou um caráter documental", porém, a partir desse período, muitos estudiosos passaram a rever essa idéia, baseando-se na premissa de que "entre o real e a imagem se interpõe umas série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes", permitindo, através desse "invisível", que a fotografia também fosse vista como expressão. Ainda de acordo com Guran:

> Dos anos 1970 à virada do milênio, do analógico ao digital, da hegemonia absoluta do fotojornalismo e da documentação à quase onipresença da fotografia no campo da arte contemporânea, a fotografia invade a cena cultural. Vimos a fotografia entrar nos museus e galerias pela porta da frente e se transformar em bem cultural de consumo de massa em grandes festivais, cujo maior exemplo ainda é o *Mois de la Photo*, de Paris, referência em todo o mundo, inclusive entre nós, Neste começo de milênio, a tecnologia digital de produção e de circulação de imagens, além de libertar a criação de qualquer amarra técnica ou operacional, recuperou definitivamente a vocação documental da fotografia. Novas redes de produção e de circulação de imagens estão sendo implantadas, gerando novas formas de consumo e de interação social a partir da imagem. (GURAN in ROUILLÉ, 2009).

Essa teoria é embasada por Rouillé (2009), que afirma que apenas recentemente a fotografia foi legitimada cultural e artisticamente, mais precisamente na França e no mundo ocidental nos anos de 1970, havendo então uma forte mudança de tendência, com a criação de muitos festivais, revistas, galerias, publicação de obras, abertura de escolas especializadas e criação de departamentos nas universidades, o que permitiu a realização de pesquisas e estudos históricos e teóricos nessa área. Também se passou a constituir coleções privadas e públicas e os museus incluíram em seus acervos obras fotográficas. Aliado a esses fatores, há também o desenvolvimento da tecnologia, que permitiu aos artistas/fotógrafos a utilização de novas técnicas. Tudo isto propiciou o nascimento de um mercado até então inexistente, e como conseqüência a migração da produção fotográfica do campo do útil para o da cultura e da arte.

Costa e Silva (2004) aprofundam a questão da modernidade na fotografia ao afirmarem que a característica da fotografia moderna é a "pesquisa da imagem como forma autônoma de existência estética", e que

> [...] o fotograma é o ponto limite dessa proposta, pois nele a representação torna-se totalmente independente da inteligibilidade racionalista e apriorística do código perspéctico. Apesar do seu caráter fundamentalmente abstrato, o fotograma não apresenta uma total autonomia formal: sua existência ainda é determinada por objetos referentes, mesmo que seja impossível reconhecê-los ou reconstituí-los.

Ainda segundo Costa e Silva (2004), os objetos na fotografia são representados como referência externa, pois se afastam de sua realidade existencial, passando a ser dessa forma, "representados como referências externas e reguladoras". Porém, com o fotograma, há uma inversão dessa situação, pois "a imagem traz a marca do contato físico com os objetos," deixando de existir por definição, mas aludindo "a sua própria realidade, independente." Neste processo o fotógrafo passa intencionalmente a "materializar o íntimo e incomensurável contato entre os objetos".

O fotograma foi utilizado por muitos fotógrafos modernistas do Brasil e para alguns fotógrafos, os fotogramas surgem a partir da necessidade que eles têm de aprofundar sua experiência artística.

> Uma vez percorrido o caminho que ia da desconstrução dos objetos até o fotograma, todas essas etapas passaram a constar no repertório, tão inimaginável quanto rico, do fotógrafo moderno e demonstram o grau de saturação atingido pelo código perspéctico. O fotograma marcou um limite na experiência moderna brasileira, mas um limite interno, que não implicou necessariamente a evolução da expressão artística para além da prática fotográfica. Como um ponto extremo no percurso de um pêndulo, assim que o artista chegava até ele, logo se voltava para outros processos e para o aparelho com uma visão enriquecida acerca das possibilidades da linguagem moderna.

3.2 Fotografia e arte:

Para Rouillé (2009), sempre houve controvérsias nas relações entre fotografia e arte, com tomadas de posições contrárias ou a favor, que marcam a história da fotografia. Esse autor coloca inclusive, a famosa questão que por muito tempo, além de resumir, também balizou estas controvérsias: "A fotografia é uma arte?" e diz que por não haver "distinção entre as práticas e as imagens fotográficas concretas, continua sem saída a questão ontológica acerca da essência, artística ou não, da fotografia." Esta questão é ampliada com outra pergunta, surgida no século XIX: "uma arte pode ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria 'arte'?" O próprio Rouillé tenta solucionar estas questões, ao propor que:

> Em vez de fechar-se, como é geralmente o caso, em uma abordagem ontológica, ou seja, em vez de tentar liberar um ser, artístico ou não, da fotografia em si, parece mais fecundo distinguir entre as posturas, as práticas, as imagens concretas. De passar da generalidade às particularidades, da essência aos fatos. Pois as acepções da arte e da fotografia não são, certamente, as mesmas entre os fotógrafos e entre os artistas. Refere-se de fato, o fotógrafo-artista, à mesma noção de arte que o artista, que se serve da fotografia como de um material? Suas respectivas posturas fotográficas são as mesmas? Sem dúvida, não. Quanto às práticas fotográficas, de um lado, e às artísticas, de outro, elas não cessão de mudar e ir além dos princípios ontológicos. [...].
> Em vez de decretar uma antinomia essencial, ou uma improvável harmonia, entre a fotografia e a arte em geral, estabeleceremos que as práticas fotográficas – que, de uma maneira ou de outra, têm uma parte atrelada à noção de arte – oscilam entre duas posições distintas: de um lado, a arte dos fotógrafos; do outro, a fotografia dos artistas.

Ainda segundo Rouillé (2009), é fácil distinguir entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas, pois "ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas", uma vez que "o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia" e é fotógrafo antes de ser artista. Outro ponto de distinção é que a fotografia dos artistas tem pouco em comum com a fotografia feita pelos fotógrafos, pois

> [...] continua polarizada na questão da representação: ou ela se esforça para, literalmente, reproduzir as aparências (como a fotografia-documento); ou afasta-se delas (como a fotografia-expressão); ou deliberadamente as transforma (como a fotografia artística).
> O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287).

Porém, quando falamos da fotografia como documento/expressão, de acordo com Rouillé (2009), essa distinção torna-se mais delicada, "[...] porque os fotógrafos e os fotógrafos-artistas pertencem ao mesmo mundo e freqüentemente se misturam". Ou seja, "de fato, bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia

preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte", sendo que "muitas vezes, a arte fotográfica pode aparecer, nessa situação, como um espaço de liberdade, como um meio de escapar à imposições estéticas de um ofício submetido à leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série)".

Mas as características da fotografia como documento serão abordadas na próxima subseção. E, apesar das distinções, também há "em comum o fato de serem evidentemente plurais". E Rouillé (2009), prossegue reforçando essa teoria ao afirmar que antes dos anos 1970 e de ser material da arte contemporânea,

> [...] a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refúgio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal e na *land art*). Preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas, críticas e pragmáticas. Na virada do terceiro milênio, ela talvez vá servir como refúgio da coisa na arte, uma forma de resistência derradeira à vasta corrente de desmaterialização das imagens.

3.3 Fotografia e documento:

Rouillé (2009) afirma que construir um novo inventário do real é uma das principais funções da fotografia-documento. Esta construção se dá primeiramente sob a forma de álbuns e posteriormente sob a forma de arquivos, sendo que

> O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário fotográfico do real constitui-se no cruzamento de dois procedimentos de tesaurização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo. (ROUILLÉ, 2009)

Ainda de acordo com Rouillé (2009), inicialmente eram utilizados escaninhos individuais para colocação dos daguerreópticos – "imagem única sobre metal"; e depois, com a reprodução feita em papel, passou-se a usar os álbuns, para colocarem-se os trabalhos feitos sob encomendas, missões, obras públicas, viagens, descobrimentos, e em diversas áreas do saber: arquitetura, arqueologia, indústria, medicina, aparecendo a partir de 1860, com a popularização do retrato, o álbum privado.

> A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amealhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia–documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas. (ROUILLÉ, 2009)

Como exemplo, Rouillé (2009) cita o sumário fotográfico do Louvre, realizado em 1856, por Edouard Baldus, reestruturado no interior de um álbum: “Desde o início, todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real.”

O mesmo autor prossegue dizendo que a fotografia-documento permite uma expansão da área do visível e do aumento do espaço de trocas, permitindo também um alargamento dos mercados e das zonas de intervenções militares no ocidente. É utilizada na França “como a ferramenta documental por excelência sob o Segundo Império” (ROUILLÉ, 2009), possibilitando a organização de missões fotográficas que trazem reproduções completas de tudo que possa ser de interesse às ciências. A fotografia permite que os diversos campos visual, cultural, econômico e militar convirjam, o que aparece claramente na proposta de Disdéri que sugere equipar o Exército com câmeras fotográficas:

> Inumeráveis documentos surgiram [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos, selecionados, classificados, sendo corroborados uns pelos outros, formariam as mais surpreendentes coleções jamais vistas, dignas da mais admirável descoberta do século e do mais inteligente Exército dos povos civilizados. (DISDÉRI, 1862, apud ROUILLÉ, 2009).

É esse conceito de coleção que permeia as fotografias que compõem o acervo do Arquivo Público de Vitória. Imagens doadas, herdadas. Algumas indexadas e identificadas. Outras de artistas ou fotógrafos anônimos. E outras ainda, apenas de anônimos. Todos, porém, integrantes desse corpo material e coletivo que é a cidade. Juntas, essas fotografias constituem-se imagens da cidade. Fruto da imagem mental que se constroe no processo de gênese da identidade da cidade.

3.4 A cidade como obra

Arte e cidade se mesclam numa relação simbiôntica na qual o objeto sensível (fotografia ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito) que se forma a partir do momento que se coloca frente a frente com objetos sensíveis do mundo sensível. Assim, fotografia, cidade e sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo. Não se pode, pois falar na prioridade de um sobre o outro, e muito menos na idéia de que um seja o produtor do outro. Aponta-se o fim do conceito clássico de autoria na produção contemporânea, em específico, naquilo que se pode esboçar na fotografia, seja ela arte ou documento.

Portanto, se nos últimos anos parece terem-se rompido as fronteiras de gêneros da arte – na realidade romperam-se as fronteiras das verdades -, é preciso também que, na arte contemporânea passemos a refletir, discutir e ampliar a noção de autoria para além do contorno psicológico (e autografo) atribuído a ela. É claro que o conceito de autoria, em tempos de ciberespaço já se vê em reelaboração, pois vários são os agentes produtores de um mesmo objeto nesse mundo em rede.

A fotografia da e na cidade, como um objeto em rede integrante da complexa malha da imagem urbana, resulta de intersubjetividades mais que de intra-subjetividades, resulta, pois da interação de autores externos. Se entendido o conceito de colaboradores externos (co-autores anônimos: espectador, visitante, habitante, transeunte), admite-se, então, o conceito híbrido de autoria: diferentes sujeitos, com diferentes saberes e papéis. Porém, ainda se fala em sujeito (coletivo) psicologicamente instituído; mas, Biasi (2002, apud CIRILLO; JERÔNIMO, 2008) permite compreender que a gênese da obra de arte (no nosso caso, a fotografia) inserida em diálogo com a cidade tem sempre um lugar onde se instaura esse outro "coletivo", configurado pela cidade, pela rua ou pela paisagem.

Admitir que a cidade seja paisagem, é pensar sobre o lugar do coletivo social no processo de coletivização da experiência. Falamos aqui sobre um autor que não é psicologicamente constituído, mas que produz uma obra: a própria cidade em si; deste modo, podemos pensar que teremos fotografias que não são autógrafas – não no sentido tradicional do termo. Se a cidade é a obra, seus índices são documentos processuais que refletem saberes e fazeres coletivos e mediados por uma memória coletiva cuja chave está na cultura que as constitui. Pensar a cidade como obra é algo que há muito vem sendo debatido. Na cidade contemporânea, todo aparelho gestacional que a envolve parece carregar seus habitantes numa carruagem frenética rumo a um desconhecido, mas previsível, mundo onde as pessoas acham ser possível tocar o futuro antes mesmo de viverem o presente. A busca de soluções criadas para previstas necessidades tem caracterizado o habitante pós-moderno que facilmente esquece o passado e por uma constante insatisfação, fecha os olhos ao presente e sonha com um futuro. Porém, esses diferentes tempos interagem e decorrem de como a cidade e a obra nela inserida mostram-se como tal. E, em sua identidade (a da cidade), espelha-se a identidade dos convivas, pois existe uma força que se torna muito mais influente em cada local, devido à sua característica de autenticidade (do habitante e da cidade).

A imagem ambiental e sua autenticidade se expressam nessa força que é a identidade social pertencente a cada local, cidade ou região, oferecendo acima de tudo a visualização de uma

realidade, tornada possível de se vislumbrar pelo tipo de sentimento que se produz ali. Essa força pode ser definida como imaginabilidade (LYNCH, 2006), uma das estruturas da imagem da cidade que cria os locais de significação. O indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as imagens e características do grupo e do local a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a fotografia (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Podemos admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da imagem fotográfica inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então, já o é a fotografia na sua concepção (CIRILLO; JERÔNIMO, 2008).

Assim, se espaços possuem características, locais possuem identidade. Logo, fotografia tomada em um determinado espaço interativo da cidade também se constitui como “local”. A identidade de um local é construída primariamente a partir da forma de utilização que se faz de um espaço, transformando-o num local de vivencia. Assim posto, a fotografia pode se colocar como esse espaço de vivência e espelhamento que interage na relação do que se pode chamar de memória em rede. A cidade é o manifesto dos valores escolhidos a permanecerem e a memória coletiva incube-se de mantê-los presentes e, pode-se dizer, a fotografia é materialização de movimento que se conduz à memória da cidade.

Porém, o que transfere para a fotografia pública - por sua interação coletiva com a cidade, pela noção de pertencimento, mas principalmente na indissociabilidade autoral (artista, observador, habitante, transeunte) -, o status de obra ou documento em um determinado recorte espaço temporal é o fato de que essa (a fotografia da cidade) é decorrente de um processo criador de autoria coletiva (o fotógrafo mais colaboradores externos) e manifesta-se por meio de um projeto poético que se realiza sobre o tempo da cidade, resultando em características concretas para o ponto de vista da percepção. É por isso, que o que servia de referência para o transeunte ontem, talvez já não sirva mais amanhã, embora fisicamente o objeto arquitetônico urbano continue em seu local. Portanto, pode-se afirmar que a cidade é uma obra composta por fragmentos materiais e temporais; fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social. É nesta perspectiva que nos aproximamos da fotografia como índice material do processo de construção da identidade da cidade, esse projeto coletivo e anônimo.

Assim, essa obra multi-autoral deve, conseqüentemente, trazer em si marcas que evidenciem a atuação de um trabalho coletivo, o que seria uma característica não diretamente buscada, mas prevista. E isso se torna uma realidade quando identificamos no espaço urbano, categorias que

parecem abarcar em si só, demonstrações da necessidade de maior quantidade de participação social necessária a sua existência e permanência; sob este ponto de vista, as fotografias de paisagem, da bucólica praça, dos equipamentos culturais ou dos prédios públicos expressam manifestações coletivas que as identificam como tal, pois carregam em si vários fatores que reivindicam uma participação coletiva.

Nesse sentido, as fotografias, são documentos de processo de imaginabilidade, assim como o são os monumentos públicos que se configuram como um canal de diálogo entre o fazer estético e o viver a cidade, servindo de ponte entre o mundo interior de sua identidade social e todos aqueles que se vêem de alguma forma atraídos pelos índices desse mundo, a cidade esteticamente percebida.

Parece que nos é possível afirmar que é inegável que imagens capturadas da cidade, sejam de sua arquitetura, espaços ou monumentos, são como documentos de processo de pertencimento urbano, são signos deixados pela cidade no decorrer de seu envolvimento com dado trabalho de configuração espaço-tempo, se constituem em uma extensão da própria memória e corpo da cidade, de sua forma de pensar, buscar, sentir e intuir, (des) organizar, encontrar e se perder, confirmando a perspectiva bachelariana de que “toda doutrina da imagem é acompanhada, em espelho, por uma psicologia do imaginante”. Cidade e sujeito em construção conjunta – embora nos tenha interessado aqui abordar o tema pelo olhar da cidade, compreendida como sujeito imaginante. Neste sentido, o acervo fotográfico do Arquivo Público de Vitória fornece pistas de como essa identidade e a noção de pertencimento que a envolve, foram e estão sendo construídas na capital capixaba.

4 O ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DE VITÓRIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O acervo fotográfico foi constituído por doações recebidas dos moradores do município e foram registradas numericamente por ordem de chegada. Atualmente é composto por cerca de 8000 fotografias, entre os quais há cerca de 100 negativos em vidro. Os primeiros registros apontam para a primeira metade do Século XX, e seu acervo abrange fotografias de 1910 a 1993, pois atualmente, as fotos após este período estão na Secretaria de Cultura e ainda não foram encaminhadas para o Arquivo e cerca de 30% das fotografias são do período de 1920 a 1950. Para a identificação das fotos foi realizado um trabalho denominado Campanha de Identificação

do Acervo Fotográfico, no período de 1995-1997, com os moradores mais antigos da capital, que através de relatos orais ajudaram na identificação de parte do acervo.

Esse acervo é composto por vários conjuntos de fotografias: há imagens referentes a diversos períodos administrativos, fotos relativas a obras públicas e serviços urbanos, registros feitos através de vários ângulos das mais belas paisagens da capital, fotografias de vários monumentos e casarios, além de fotos de diversas personalidades e algumas fotos do Município de Vila Velha e dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Refletindo sobre Argan (2005), se essas fotografias são a história da cidade, e se a história da Arte pode ser escrita a partir da história da cidade, podemos pensar que o avanço dos estudos desse arquivo iconográfico da cidade de Vitória pode auxiliar na escritura da história da Arte no Espírito Santo, mas, sem dúvida, estas são a história da cidade: das suas ruas, casas, habitantes, festas, etc., enfim, a imagem da memória da cidade.

Podemos concluir que os estudos até o presente momento apontam para o fato de que as fotografias que integram esse acervo são um lócus documental, são índice do modo como a vida e a cultura foram se impregnando na imagem da cidade de Vitória ao longo destas oito décadas impressas em sais de prata, revelados pela mesma luz que a capturaram. Essas fotografias são a poesia da gestação da história da cidade.

Mas esta, a cidade, não é a lendária cidade de Zora (CALVINO, 2002), condenada pela impossibilidade de mudança para que sua imagem na memória não se perdesse. Vitória imprimiu estas memórias em fotografias. Grafadas sobre papel e prata; tão instáveis e mutáveis como a cultura que as gerou.

O uso do termo considerações iniciais é conveniente, pois esta pesquisa está apenas começando. Ao longo do segundo semestre de 2010 e durante o ano de 2011, ela será ampliada, revista e ainda assim, não terá a pretensão de esgotar o assunto aqui tratado. Mas finalizaremos as reflexões iniciadas nesta comunicação com algumas propostas:

Que os estudos da Arquivologia e da História da Arte encontrem um local adequado para os estudos sobre a fotografia, e que os arquivos não saiam das gavetas bachelarianas apenas pelo fetiche do documento, mas como marcas indiciais de uma história da sociedade e da cultura; uma história dinâmica, em movimento;

Que os profissionais da memória e da cultura façam da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica, pois a “memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Por isto, devemos trabalhar para que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. (LE GOFF, 2003);

Que os pesquisadores e instituições de ensino e de promoção de pesquisas lembrem que a fotografia, no campo teórico de pesquisas, é um objeto novo, freqüentemente maltratado através de julgamentos apressados e que merece e deve ser melhor explorado;

Que os acervos fotográficos deixem de ser ignorados e mal tratados, pois, apesar do recente reconhecimento cultural da fotografia, perdem-se muitos acervos, seja por esquecimento, seja por descaso, seja por falta de uma política pública de salvaguarda desses patrimônios;

Que haja por parte do Poder Público, uma efetiva política de preservação da cultura, pois, “... a cidade tem que ser encarada como um bem cultural de um povo [...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação” (LEMOS, 1985, apud CIRILLO; JERÔNIMO, 2008);

Que cada vez mais, os pesquisadores, em seus estudos realizados nos arquivos fotográficos, nos revelem uma nova faceta da história, da memória e da identidade das cidades, pois esses pesquisadores são como cavaleiros da cultura na sua luta por novos domínios, e o Arquivo, seu fiel depositário.

5 REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CIRILLO, José; CELANTE, Ciliani. América: 500 anos de devastação e saque: arte pública e monumento, p. 1456-1470. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18. 2009, Salvador. Anais... Salvador: ANPAP, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/aparecido_jose_cirillo.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2010.

CIRILLO, José; JERÔNIMO, Ciliani. Corografia da Cidade: o monumento como documento de processo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. **Processo de criação e interações.** Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GOMES, Mariana Elias. A Rua Direita, em Mariana, MG : considerações sobre as relações entre patrimônios histórico-culturais e a atividade turística. Disponível em : <http://br.monografias.com/trabalhos915/rua-direita-mariana2.shtml>. Acesso em : 26 mar 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jaques. Memória. In: _____. **História e Memória.** 5. ed. Campinas (SP): UNICAMP, 2003. p. 419-476.

LOPES, Almerinda da Silva. **Memória aprisionada:** a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950. Vitória: EDUFES, 2004.

LYNCH, Kevin. **A imagem a cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

McGARRY, Kevin. Armazenamento e transmissão de informação na sociedade. In: _____. **O contexto dinâmico da informação:** uma análise introdutória. Brasília (DF): Briquet de Lemos, 1999. Cap. 3, p. 62-110.

MORAES, Nilson Alves de. Memória e Mundialização: algumas considerações. In: LEMOS, Maria Tereza Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (org.). **Memória e Construções de Identidades.** Rio de Janeiro: 7letras, 2000. p. 92-101.

RIBEIRO, Fernanda. Gestão da Informação / Preservação da Memória na era pós-custodial: um equilíbrio precário? 200?. Acesso em: 25 ago. 2008. Disponível em: <http://www.ndc.uff.br/portaldereferencia/sites.asp?categorias=21>.

RIDOLPHI, Wagner Ramos. O arquivo como meio de resgate da memória. In: CONGRESSO INTERNACIONOAL DE ARQUIVOLOGIA, 6., 2005 Campos do Jordão. **Anais**... Campos do Jordão: Associação Paulista de Arquivistas, 2005.1 CD.

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

SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. **Le sens de la mémoire.** Paris: Gallimarde, 1999.