

## COLEÇÃO SAMUEL COSTA: UMA REFLEXÃO SOBRE A MATERIALIDADE DOS ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

*SAMUEL COSTA'S COLLECTION: A REFLECTION ABOUT THE MATERIALITY  
OF THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVES*

**Keith Valéria Tito** / UFG

**Ana Rita Vidica Fernandes** / UFG

---

### RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre a relevância da materialidade dos arquivos fotográficos a partir da Coleção Samuel Costa, que reúne a obra do fotógrafo, produzida entre 1968 e 1987. Esse arquivo possui uma natureza que pode ser qualificada como lacunar, em referência a Georges Didi-Huberman (2012). Essas lacunas, presentes nas sobreposições dos tempos históricos inerentes aos arquivos fotográficos, serão abordadas nesse estudo. O texto parte de questões relativas à conservação fotográfica e ao entendimento do arquivo enquanto fonte capaz de fornecer traços, vestígios e rastros, para discutir leituras e interpretações sobre os acontecimentos vivenciados por Samuel Costa ao longo do seu percurso.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Materialidade; Fotografia; Samuel Costa

### ABSTRACT

*The article proposes a reflection about the relevance of the materiality of the photographic archives from Samuel Costa's collection, that brings together the work of the photographer, produced between 1968 and 1987. This archive has a nature that can be qualified as a gap, in reference to Georges Didi-Huberman (2012). Such gaps, which are present in the overlays of the historical times that are inherent in photographic archives, will be addressed in this study. The text starts with questions related to photographic conservation and to the understanding of the archive as a source that can provide traces, vestiges and trails, to then discuss readings and interpretations about the events experienced by Samuel Costa along his life path.*

## **KEYWORDS**

*Archive; Materiality, Photography; Samuel Costa*

### **1. Introdução**

*Nada do que ficou arquivado do passado o foi inocentemente. O arquivo (...) é fruto de operações políticas e de sentido. Mesmo aquele documento ou vestígio do passado que possa ter chegado até nós por puro acaso foi produzido no seu tempo obedecendo a intencionalidades, ou seja, as evidências em seu próprio tempo são fabricadas.*

*Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007).*

Quais inquietações podem nos motivar a pensar sobre a materialidade dos arquivos fotográficos em um momento em que as imagens digitais predominam? Para refletir a respeito dessa pergunta, selecionamos o arquivo do fotógrafo Samuel Costa e a sua coleção fotográfica pertencente ao Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO). Arquivo de acordo com o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2015) designa um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoal ou familiar, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.

Ao tentar conceituá-lo, surge então a pergunta seguinte: “afinal, qual é o sentido dos arquivos?” Foi com essa pergunta que Heloísa Bellotto iniciou a sua palestra, na Universidade Federal de Minas Gerais, durante o *I Ciclo de Palestras da Diretoria de Arquivos Institucionais – DIARQ*. Ela constatou que a finalidade dos arquivos é ser o espelho da sociedade que o constitui, os conserva e os explora para fins administrativos, jurídicos, culturais, patrimoniais ou de pesquisa. Os arquivos também podem ser compreendidos como criações sociais, no sentido de serem produtos da sociedade humana que, ao longo da sua história vai acumulando, formando e transmitindo características que naturalmente se refletirão na natureza de seus produtos. (EASTWOOD, 2010, p.4).

### **2. Samuel Costa e seu arquivo fotográfico**

Samuel Costa, fotógrafo goiano (figura 1), que na década de 1970, mudou-se para Paris e por lá se profissionalizou, nessa discussão é compreendido como sujeito histórico e social que durante o seu percurso, produziu imagens que dialogaram com a sua afetação pela vida e o seu modo de ser e estar no mundo. Seu arquivo,

constituído de 1968 a 1987, é composto por um conjunto documental que reflete a sua intensa produção e as relações por ele estabelecidas nesse período. Trata-se de documentos de variados formatos e tipologias, tais como correspondências, discos em vinil, livros, periódicos, cadernos de anotações, diários, cartazes, portfólio, cartões-postais, ampliações fotográficas, negativos flexíveis e diapositivos, hoje acondicionados no Museu da Imagem e do Som de Goiás (figura 2).

Ao retornar para Goiânia pela última vez, em 1987, ano do seu falecimento, o fotógrafo trouxe consigo o seu arquivo pessoal e o acondicionou no apartamento de sua mãe, Ambrosina Franco de Lima Costa, que por vezes tentou manuseá-lo e organizá-lo, mas as emoções a impediam, como relatou em entrevista concedida ao jornal "O Popular" (2014), em matéria sobre o lançamento da publicação *Cadernos de Fotografia do MIS*, edição dedicada ao fotógrafo: "é uma dor tremenda. Às vezes quero mexer nisso e até começo a organizar tanta coisa que ele trouxe da Europa, quando veio da última vez, mas fico muito triste. Talvez seja exigir demais de mim". Em 2009, Fernando Costa Filho, artista plástico e amigo do fotógrafo, sugere à Ambrosina que o arquivo seja doado ao MIS-GO. Logo em seguida, Costa Filho intermedia o primeiro encontro entre ela e a direção da instituição. Em 2010, a Comissão de Acervo do museu avalia o arquivo, o recebe em caráter de doação e, ele passa a integrar o Museu da Imagem e do Som de Goiás, sendo designado institucionalmente como "Coleção Samuel Costa".



Figura 1: Samuel Costa. Autorretrato. Fotografia 18 x 24 cm. Déc. 1980. Acervo MIS-GO.

Nos concentraremos para a construção desse artigo, nas fotografias que integram a coleção Samuel Costa que é ampla no que diz respeito a sua variedade temática e quantidade numérica<sup>1</sup>. Os assuntos são diversos, estendem-se da fotografia urbana, passando pelo retrato, a foto publicitária, a paisagem rural e o homem do campo e seus afazeres, o garimpo em Serra Pelada, as festividades como o carnaval (Itália e Brasil) e uma extensa série composta por imagens de caráter homoerótico. Contudo, essas fotografias não serão tratadas a partir de seu conteúdo visual, mas na constituição do conjunto enquanto arquivo e o processo de conservação que o envolve.



Figura 2: reserva técnica que abriga o acervo fotográfico (ampliações) de Samuel Costa. Fotografia 10x15 cm. 2018. Fonte: acervo MIS-GO.

## 2.1. A formação do arquivo e o contexto histórico

As fotografias de um determinado período histórico produzem uma textualidade<sup>2</sup> com características que lhes são inerentes. Elas se relacionam ao contexto sócio-histórico de uma época e à visão de mundo do fotógrafo que a produziu. Assim, a fotografia traz consigo os interesses e os pensamentos de quem a produz e da sociedade a qual está inserida, o que nos leva a pensar sobre o seu uso, função e destinação. Tal perspectiva remete ao que Annateresa Fabris (1998) denomina *circuito social da fotografia*, onde se inclui todo o processo de criação, circulação e consumo de imagens fotográficas.

Samuel Costa se estabelece como fotógrafo na segunda metade da década de 1970. Polêmico, atual, sensível e ousado; o fotógrafo registrou intensamente a Europa e colaborou com revistas europeias e brasileiras, atuando na fotografia publicitária. Documentou a cidade de Paris sob vários aspectos, viajou para Inglaterra, Holanda e Itália. Por meio dessas viagens, ele estabeleceu vínculos no circuito das artes plásticas, literatura, filosofia e política, o que lhe abriu caminhos para a produção de sua intensa série de retratos de profissionais vinculados a essas áreas. Nesse período, voltou para o Brasil inúmeras vezes, retratando a Bahia, o Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Pará e também diversas cidades de Goiás.

Observa-se nas fotografias produzidas, sobretudo, na década de 1980, um considerável volume de imagens que valorizam o corpo masculino, tanto nas fotos realizadas em Paris quanto no Brasil e em outras regiões da Europa. O tema faz-se presente nas manifestações de rua de movimentos homossexuais, e nas boates gays. Numerosos retratos, realizados em estúdio, foram tirados para revistas do gênero, como a revista *Gai Pied*. Os anos 1980 afetaram Samuel Costa tanto no que diz respeito à sua produção fotográfica quanto à vida pessoal, sobretudo pelo surgimento da Aids que se configurou não apenas como uma doença e sim, como uma epidemia de múltiplas faces, abrangendo um caráter econômico, social e moral galvanizando um discurso carregado de julgamentos e de termos preconceituosos. Susan Sontag relata como a Aids contribuiu para a manutenção dos jogos de poder entre as maiorias hegemônicas e minorias estigmatizadas:

A ideia de que a aids vem castigar comportamentos divergentes e de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto . Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de "outros" vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos. [...] Mais do que o câncer, e de modo semelhante à sífilis, a aids parece ter o poder de alimentar fantasias sinistras a respeito de uma doença que assimila vulnerabilidades individuais tanto quanto sociais. O vírus invade o organismo; a doença (ou, na versão mais recente, o medo da doença) invade toda a sociedade. (SONTAG, 1989, apud., CAMPOS; COELHO, 2010, p.2).

Samuel Costa, assim como muitos de seus contemporâneos contraiu o vírus na década de 1980 e, nesse cenário cercado por medos e preconceitos, produziu grande parte das imagens que integram hoje o seu arquivo. Ao situar e contextualizar

historicamente a sua produção fotográfica, a hipótese é que ela transita entre a esfera pública e privada. O olhar do fotógrafo, as suas influências, os seus medos, a sua visão de mundo, o que é retratado nos estúdios fotográficos, nas ruas, nas boates, constitui um universo que reflete na sua vida íntima, o que levou a constituição de seu arquivo. Esse cuidado singular permite hoje inúmeras possibilidades de estudo aos pesquisadores da fotografia. Nesse sentido, ao fazer esses cruzamentos entre vida pública e privada, percebemos justamente Samuel Costa como um ser histórico e social e sua obra, além de sua plasticidade, nos oferece elementos para reflexão sobre assuntos diversos.

### **3. Arquivo e temporalidade: entre lacunas e ardências**

Os documentos de arquivo podem ser compreendidos como “uma brecha no tecido dos dias, como, a visão retraída de um fato inesperado”, capaz de nos oferecer traços e vestígios sobre os acontecimentos passados (FARGE, 2017). Faz-se necessário entender que o arquivo, as imagens e os demais documentos que o integram, assim como a História enquanto campo cognitivo e também a Memória, se constroem igualmente a partir de lacunas que perpetuamente se questionam, sem nunca serem totalmente preenchidas. Vale ressaltar que é preciso assumir as suas incompletudes e lacunas, tendo em mente que as evidências encontradas nos arquivos são construções de uma maneira de ver e interpretar.

Georges Didi-Huberman (2012) estima que o arquivo exige a sua reconstrução permanente e será sempre testemunha de algo. Ele deve ser elaborado pelo viés de recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos. Não se deve nem sobrevalorizar e nem subvalorizá-lo como um mero acidente do conhecimento histórico. A fonte de pesquisa alocada nos arquivos nunca é um ponto originário, como o acrescenta o autor, mas um tempo já estratificado, complexo. Pensando nesta relação arquivo-tempo, estamos nos referindo ao pensamento de Etienne Samain que dialoga com os ensinamentos de Didi-Huberman. De acordo com o autor:

O arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a pertencer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas. (SAMAIN, 2012, p. 161).

Jacques Derrida, em seu ensaio *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana* também reflete sobre os cruzamentos entre arquivo-tempo. Em concordância com o posicionamento de Samain, Derrida observa que,

A questão do arquivo não é uma questão de passado. É uma questão de futuro, a questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo se quisermos saber o que isso queria dizer, isso somente será do nosso conhecimento no tempo que há de vir (DERRIDA, 2001, p. 88).

Essa sobreposição de temporalidades discutida por Didi-Huberman, Samain e Derrida nos remete ao pensamento do historiador Reinhart Koselleck acerca do tempo histórico. O autor aponta que na relação entre o passado e o futuro que ocorre no presente, se constrói o tempo histórico. Este não é natural e evidente e, sim, uma construção cultural “que em cada época determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro, no horizonte de expectativas” (KOSELLECK, 2006, p.9). Para se pensar o tempo histórico e suas sobreposições, o autor cria duas categorias: o *horizonte de expectativa* e o *espaço de experiência*. O horizonte de expectativas visa o futuro, corresponde a todo o universo de sensações e antecipações que se referem ao que ainda virá: nossos medos e esperanças, nossas ansiedades e desejos, apatias e certezas, inquietudes e confianças. Tudo o que aponta para o futuro, faz parte deste “horizonte de expectativas”. O espaço de experiência remete a ideia de passado tornado atual, na perspectiva de que no espaço do presente convivem simultaneamente diversos tempos anteriores preservados na memória e incorporados no cotidiano. Assim, podemos dizer que o tempo histórico, seria então, uma construção cultural, fruto da tensão entre experiências e expectativas.

Ao pensar na produção fotográfica de Samuel Costa, compreendemos as questões trazidas por Koselleck. O contato com o arquivo do fotógrafo se dá no presente, nos possibilita interpretações diversas sobre o passado e também reflexões relacionadas ao futuro. É por meio desse contato com o arquivo que se dá o encontro entre os espaços de experiência e os horizontes de expectativas. Para Didi-Huberman (2012) a imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas

também dos outros tempos suplementares, anacrônicos e heterogêneos. Saber olhar essa imagem para o autor, supõe de certo modo,

Tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. (...). Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis (...). É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 215-216).

De acordo com Didi-Huberman, a imagem arde como real, pelo desejo que a anima, pela destruição, pelo resplendor, pelo seu intempestivo movimento, pela dor e também pela memória, “quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo”. (2012, p. 216). O arquivo de Samuel Costa pode ser entendido como essa imagem que tem vocação para a sobrevivência, a partir do momento em que ela consiga preservar em sua superfície as marcas de um tempo que o produziu e consumiu. Ao ser colocado em contato com o presente, a sua existência é ressignificada, provocando ardências. Essa imagem arde igualmente em seu processo constante de vir a ser, inserindo-se num outro contexto, num outro lugar, com um pressente/passado que o investe de sentido, diferente daquele dado no momento de sua produção, mas próprio às problemáticas do tempo presente, proporcionando o surgimento de novas formas de subjetividades e interpretações dos acontecimentos históricos.

#### **4. Materialidade e conservação fotográfica na Coleção Samuel Costa**

Em tempos de pesquisas fugazes realizadas cotidianamente através dos meios virtuais, acreditamos ser relevante o fato de considerar a questão da materialidade dos arquivos fotográficos na rotina do trabalho investigativo dos pesquisadores. Mediante o manuseio de ampliações fotográficas, diapositivos e negativos, percebemos que o tempo dedicado à pesquisa realizada em arquivos físicos é diferente do tempo destinado às pesquisas na internet. Ao entrar em contato com essa materialidade, passam a fazer parte da rotina do pesquisador, a lentidão e a paciência. Arlette Farge (2017), nos ensina que na pesquisa realizada em arquivos, os documentos se revoltam contra a ideia de produtividade: são incompletos, contraditórios, ilegíveis e até falsamente fáceis. Testam a capacidade de imaginação do pesquisador, confirmando suas hipóteses ou mostrando a ele novas perspectivas

durante o percurso da pesquisa. Um outro aspecto importante abordado pela autora e que precisa ser destacado diz respeito à conservação dos documentos de arquivo:

O pesquisador encontra diversos obstáculos que se tornam cruciais para a interpretação: se tivermos o prazer de encontrar uma letra razoavelmente fácil de ler, resta ainda contar com a sorte para que o tipo de papel usado tenha sido de boa qualidade e/ ou o armazenado adequadamente para que não se desfaça em nossas mãos; também o tipo de tinta (...) é importante para a conservação do conteúdo escrito” (FARGE, apud. GAMA. 2010, p. 250).

Questionando o papel importante da conservação na manutenção dos acervos fotográficos, pode ser observado que essa atividade é muitas vezes a única forma de preservação dos fragmentos pretéritos que nos permite o estudo e a interpretação dos acontecimentos, assim como, a preservação da memória contida nas imagens ali acondicionadas. Por sua capacidade de despertar lembranças ao ser manuseado, o arquivo possui também uma conexão estreita com a construção da memória, seja ela individual, coletiva ou social.

Maurice Halbwachs acredita que através da memória coletiva, da sociedade, do grupo, do coletivo, seja possível a realização de uma análise mais completa sobre os acontecimentos, sem desmerecer a contribuição da memória individual para a elaboração dessas análises.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossas lembranças, mas também, sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 2004, p. 25).

O autor analisa ainda as lembranças individuais, destacando a relação da memória individual e da memória coletiva, onde a lembrança de um componente do grupo interliga-se a do restante, evidenciando, a influência do grupo sobre o indivíduo. Assim, mesmo que sozinhos, sofreremos a influência do grupo ao qual estamos ligados de alguma maneira.

Segundo Ana Maria Mauad (2008), a memória individual é uma memória “co-dividida”, que está cada vez mais se tornando objeto da História, na medida em que se recupera o papel do indivíduo nos processos sociais. A memória social, longe de ser o somatório das memórias individuais, está atrelada ao sentido de comunidade, à construção das identidades sociais e aos processos sociais como um todo.

Além de contribuir com a preservação da memória, seja ela individual, coletiva ou social, a conservação fotográfica está relacionada também à ideia de proporcionar um maior tempo de vida dos objetos fotográficos, uma vez que esses objetos são frágeis devido a sua natureza. Os materiais fotográficos tem uma estrutura físico-química complexa e instável e é necessário compreendê-la para realizar os procedimentos corretos de conservação. A política de preservação que envolve a conservação fotográfica tem como princípio estancar a deterioração das coleções através de tratamentos preventivos e ativos, acondicionamento e guarda apropriados além, é claro, da formação de pessoal especializado para realização dessas ações. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

Anne Cartier-Bresson (2004) estima que existe uma expectativa consensual de que “cabe à fotografia preservando-se a si mesma, prolongar a aparência das coisas, difundir o conhecimento e conservar a memória”. Foi justamente nessa perspectiva que ocorreu a conservação dos documentos fotográficos que integram o arquivo Samuel Costa, pertencente ao MIS-GO. Ao adentrar o museu, a equipe de conservação, a fim de garantir o prolongamento da existência desse arquivo e, conseqüentemente da existência da História e da Memória que o atravessa, realizou o seu tratamento de conservação, que envolve as etapas de higienização mecânica e química, acondicionamento e guarda.

Os arquivos fotográficos se formam por diferentes razões e por meio das mais variadas composições de processos, formatos e conteúdo. Podem conter de daguerreótipos a fotografias impressas a partir de arquivos digitais. As fragilidades inerentes à documentação fotográfica provocam um senso de que algo deve ser feito para preservá-las, embora não saibamos ao certo como proceder. A percepção instintiva de que os componentes das fotografias correm risco permanente se encarrega de garantir, de certa maneira, a proteção desses objetos (MOSCIARO, 2009).

As fotografias não apresentam as mesmas necessidades em termos de conservação. Para identificar as suas particularidades e, a partir de então, aplicar as técnicas e os produtos adequados para cada suporte é necessário que haja a realização de um diagnóstico do seu estado de conservação, sendo o seu objetivo,

Determinar a natureza, as características físicas das imagens que a compõem, seu nível de deterioração e as possíveis causas deste. O diagnóstico também apontará informação quantitativa a respeito do número e volume que ocupam as peças elaboradas em processos fotográficos instáveis por sua própria natureza e que, por

isso mesmo, devem ser separadas e manter-se em condições ambientais especiais (MOSCIARO, Clara, 2009, p. 10).

Toda a Coleção Samuel Costa do MIS-GO passou por um diagnóstico, onde foram identificados formatos (fotos avulsas, em álbum, negativos coloridos, negativos flexíveis em p/b, diapositivos); dimensões (medidas); processos fotográficos (gelatina-prata, etc.) e características de deterioração (sujidades, perfurações, manchas, ondulações, excrementos de insetos, ataque de fungos, abrasões, perdas de emulsão, dentre outros). A partir do diagnóstico foram decididas as formas de acondicionamento (caixas individuais, pastas suspensas, envelopes, jaquetas de poliéster, etc.) e mobiliário (armário de aço, mapoteca) e, as ações específicas de conservação para cada documento fotográfico (Figuras 3 e 4).



Figura 3: higienização química realizada no laboratório de conservação fotográfica. Fotografia 10x15 cm. 2018. Fonte: arquivo MIS-GO.



Figura 4: higienização de fotografia da coleção Samuel Costa. Fotografia 10x15 cm. 2018. Fonte: arquivo MIS-GO.

### Considerações Finais

A discussão baseada a partir das reflexões iniciais acerca do arquivo do fotógrafo Samuel Costa, abordado aqui como um todo, sem mencionar as especificidades de cada tipo de material, apresenta os limites que serão afrontados com a continuidade dos estudos sobre o assunto. Walter Benjamin (1987) relata que um dos papéis do pensamento materialista é “escovar a história a contrapelo”, o que significa construir outra visão da tradição histórica que a retire da inércia, da resignação, do óbvio e a redinamize no processo de transformações sociais.

Discorrer a partir do arquivo de Samuel Costa sobre as características lacunares dos arquivos fotográficos, a materialidade intrínseca a eles, os vínculos que estes arquivos estabelecem com a construção da memória e sobre a complexidade das

ações estabelecidas para salvaguardá-los, foi uma tentativa de pensar sobre outra perspectiva metodológica de trabalho, uma vez que na atualidade, a tendência é a realização de pesquisas quase exclusivamente por meios virtuais. Foi uma tentativa também de desconstrução da ideia que esses arquivos são apenas um emaranhado de documentos depositados em instituições públicas ou no âmbito do privado; uma maneira de “escovar os arquivos fotográficos a contrapelo”, revelando que estes “são cinzas mescladas de vários braseiros” e, que dependendo de como são acessados podem provocar ardências múltiplas.

## Notas

<sup>1</sup> Ampliações em pb – quantidade: 1.930; negativos pb 35” – quantidade: 32.100; diapositivos 35” – quantidade: 5.700; diapositivos 6x6 cm – quantidade: 500.

<sup>2</sup> Textualidade, no sentido de a fotografia poder ser lida e interpretada como um texto.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015.

BELLOTTO, Heloísa. O sentido dos arquivos. In: **I Ciclo de Palestras da Diretoria de Arquivos Institucionais** (Conferência Pronunciada). UFMG, 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Maurício de Souza; COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. **A aids e o discurso homofóbico da indústria cinematográfica hollywoodiana**. Revista Fazendo Gênero. 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 2010.

CARTIER-BRESSON, Anne. Uma nova disciplina: a conservação-restauração de fotografias. In: **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **Quando as imagens tocam o real**. Pós. Belo Horizonte, v.2. n.4, 2012.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

\_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

EASTWOOD, Terry. **Currents of Archival Thinking**. Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-CLIO, 2010.

FABRIS, Annateresa (Org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FILIPPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2004.

Jornal "O POPULAR". Magazine. **As imagens e a saudade ficaram**. 27.11.2014. Disponível em <https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/as-imagens-e-a-saudade-ficaram-1.721200>. Acesso em 02 de junho de 2020.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC Rio, 2006.

MAMBRO, Galba Ribeiro di. **Glossário Básico de Arquivologia**. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

MAUAD, Ana Maria. **Salto Para o Futuro**. Entrevista. 26.10.2008. Disponível em <http://entrevistasbrasil.blogspot.com/2008/10/ana-maria-mauad.html>. Acesso em 01 de junho de 2020.

MOSCIARO, Clara. **Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS. **Samuel Costa: imagens do Brasil**. Cadernos de Fotografia do MIS. Goiânia: Cir Gráfica, v. 5, 2014.

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

\_\_\_\_\_. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2012.

**Keith Valéria Tito**

Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais/UFG. Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás (2008). Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Católica de Goiás (2005). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (UFG). Integrante do Núcleo de Investigação em História da Arte (UFG). Gerente de Museus, Centros Culturais e Galerias/ Secult-GO. Atuou como diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Contato: keith.tito@discente.ufg.br

**Ana Rita Vidica Fernandes**

Doutora em História pela Faculdade de História (UFG), Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais (UFG) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (UFG). Docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-graduação (UFG), coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI). Participa do Grupo de Pesquisa REdArTH Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades. Contato: anavidica@gmail.com