

**Fotografia, memória e história:  
comentário acerca do (in)imaginável das imagens**

*Photography, memory and history:  
commentary on the (un)imaginable of images*

Jonas do NASCIMENTO<sup>1</sup>

**Resumo**

Este ensaio apresenta uma reflexão sobre o poder testemunhal de fotografias tiradas no campo de extermínio nazista de Auschwitz-Birkenau. Pretende-se, a partir delas, problematizar a relação entre fotografia, memória e história, na medida em que tais imagens nos podem fornecer uma possibilidade de pensarmos como um testemunho visual pode aperfeiçoar grandes narrativas históricas da representação do holocausto – desde um objeto de memória de natureza tipicamente mediada (VAN DJICK, 2007). Nesses termos, a fotografia se manifesta aqui contra as vontades de desaparecimento, ligando-se à memória coletiva e à temporalidade. Finalmente, buscar-se-á entender como o político e o poético se entrecruzam nessas imagens, pensadas por Didi-Huberman (2012) como um ato contra a própria razão da história e contra a política de desimaginação e do inimaginável, dando um novo rumo às representações públicas do holocausto, em oposição à proposta da Shoah Foundation.

**Palavras-Chave:** História. Memória. Fotografia. Holocausto. Auschwitz.

**Abstract**

This essay reflects the testimonial power of photographs taken at the Nazi death camp at Auschwitz-Birkenau. From this analysis, it is intended to problematize the relationship between photography, memory, and history, insofar as such images provide us with a possibility to think about how a personal testimony can improve grand historical narratives of the representation of the Holocaust - from a memory object of a typically mediated nature (VAN DJICK, 2007). In these terms, photography manifests itself against the will to disappear, linking itself to collective memory and temporality. Finally, we will seek to understand how the political and the poetic intertwine in these images, thought by Didi-Huberman (2012) as an act against the very reason of history and the politics of unimagination and the unimaginable, giving a new direction to public representations of the Holocaust, in opposition to the Shoah Foundation's proposal.

**Keywords:** History. Memory. Photography. Holocaust. Auschwitz.

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. pesquisador associado na Universität Bayreuth, Alemanha. E-mail: jonas.anasc@gmail.com

## Introdução

Muitas pessoas armazenam, ou já armazenaram, numa “caixa de sapato” – embora atualmente seja mais comum em discos rígidos ou *clouds* – uma variedade de objetos que sinalizam os seus passados: fotos, álbuns, cartas, diários, reportagens, cd's etc. Todos esses objetos representam aquilo a que podemos chamar de “*memórias mediadas*”. Para José Van Dijck (2007), por exemplo, tais objetos não apenas medeiam as lembranças de coisas passadas, mas também se interpõem nas relações entre indivíduos e grupos. Por meio de tecnologias midiáticas (que pode ir desde manuscritos e fitas cassetes à computadores e câmeras digitais), as “*memórias mediadas*” se constituem como parte formativa tanto da identidade cultural quanto da identidade autobiográfica do indivíduo, pois “a acumulação desses itens parece refletir uma formação individual numa estrutura histórica maior” (VAN DIJCK, 2007, p. 1). Sendo assim, além de seu valor pessoal, as coleções de *memórias mediadas* levantam questões interessantes sobre a identidade do indivíduo numa cultura específica no tempo – o que implica uma memória cultural pessoal.

Mas o que é “*memória cultural pessoal*” e como ela se relaciona com a memória e identidade coletiva? Para Van Dijck, podemos distinguir – mas não separar – a construção da memória autobiográfica, fundamentada numa psique individual, como *informadas* por estruturas sociais e convenções culturais. Neste sentido específico, a memória cultural pessoal enfatiza o valor dos objetos como “*mediadores*” entre os indivíduos e a coletividade, significando uma tensão entre o privado e o público. Deste modo, antes de proporcionarem versões “seguras” do passado, os objetos e tecnologias midiáticas ajudam a constituir um sentido de passado – tanto em termos de nossa vida privada como da história em geral. Isto porque, essa mediação forma o modo como construímos nosso sentido de individualidade e comunidade. Pensando em termos de modelagem mútua entre memória e mídia, tais mediadores tornam-se, então, o lugar onde o pessoal e o coletivo se conhecem, interagem e se chocam.

Portanto, a interconexão entre “*memória*” e “*self*” (sentido-de-si) torna-se crucial para qualquer desenvolvimento do ser humano. Pois é através da memória que construímos nossa personalidade e identidade. E nossa mente, por sua vez, trabalha constantemente para criar esse “registro de identidade”. Como sublinha Van Djick (2007, p. 3), “relembrar é vital para o nosso bem-estar porque sem nossas memórias não

podemos ter nem sentido do passado nem sentido do futuro, o que nos faz perder, assim, qualquer sentido de continuidade”. Com efeito, a imagem de quem nós somos é baseada na lembrança que temos dos fatos, emoções e experiências que acumulamos em nossa trajetória de vida. Sem tais lembranças, somos incapazes de criar um senso de continuidade em nossa própria personalidade. Contudo, nossa auto-imagem nunca é estável, mas está sujeita a uma constante remodelagem com a mudança de nossas percepções no tempo.

Ademais, a memória é também central para construir um sentido de continuidade entre o “eu” e os “outros”, desempenhando três principais funções: 1) auto-continuidade, 2) função comunicativa e 3) função diretiva. Ao adotar uma noção cultural do “*self*”, além da cognitiva e social, põe-se aqui em interseção a psicologia individual e a socialização da cultura, o que nos leva a pensar sobre o papel da coletividade em relação à memória. Em termos gerais, assume-se que o processo memorial envolve um complexo conjunto de atividades recursivas que modelam nossos mundos interiores, reconciliando passado e presente e dando sentido ao mundo que nos rodeia. Em síntese, podemos afirmar que o trabalho da memória carrega um duplo propósito: documentar e comunicar.

Sob esta perspectiva, dificilmente o pessoal e o cultural pode ser desentrelaçado uma vez que existe uma tensão produtiva constante entre nossas inclinações (pessoais) e as estruturas (sociais). Em geral, a memória pessoal deriva da disputa entre atos individuais e normas culturais – uma tensão que nós podemos traçar tanto na atividade de lembrar quanto no objeto de memória. Assim, a “memória cultural pessoal” pode ser entendida como os atos e os produtos de lembrança nos quais os indivíduos engajam-se para dar sentido à suas vidas em relação às vidas dos outros e seu ambiente, no tempo e no espaço. O “pessoal” e o “cultural” são aqui os fios que vinculam a textura da memória: eles podem ser distinguidos, mas nunca podem ser separados.

Efetivamente, no entanto, os produtos de memória, quer sejam fotografias, diários, vídeos, filmes, etc, raramente são o resultado de um simples desejo para produzir um auxílio mnemônico para uma lembrança futura. Ainda de acordo com Van Djick (2007), embora possamos discernir diferentes intenções na criação de produtos de memória, qualquer objeto, mesmo ordenado para um fim específico, pode materializar-se em um arranjo não intencional e imprevisível. O termo “*memória cultural pessoal*” permite, assim, uma conceitualização de memória que inclui dimensões de identidade // relacionamento e tempo // materialidade, em que as preferências individuais são filtradas

através de convenções culturais ou estruturas sociais.

Entretanto, como essa memória trabalha na construção de um sentido de identidade individual e coletiva ao mesmo tempo? Aqui, Maurice Halbwachs (2004) salienta a *natureza recursiva* da memória. Longe de ser meramente uma trajetória cognitiva ativada por estímulos “internos” e “externos”, a memória pessoal sente a necessidade de ser alimentada sempre por *fontes coletivas*, assim como as memórias coletivas são sempre sustentadas por suportes morais e sociais. Com efeito, nossas memórias se organizam de acordo com a nossa participação “percebida” e “real” na coletividade, e tende a inclinar-se sobre um sentido de pertencimento, ou em termos de “conectividade”.

Por outro lado, a memória coletiva nunca pode ser entendida como a simples soma das lembranças individuais, pois cada indivíduo ocupa diferentes posições sociais, com opiniões contrárias, mas o que lhes conecta numa coletividade é que todos compartilham a memória de um evento comunal. Todavia, a coletividade não se desenvolve apenas em torno de eventos ou experiências compartilhadas; ela pode se desenvolver a partir de objetos e ambientes através dos quais as pessoas se sentem espacialmente conectadas. Em um sentido sociológico, “*memória coletiva*” diz respeito, ao sentimento de se sentir parte, de alguma maneira, de um “passado comunal”, experimentando uma conexão entre o que aconteceu no âmbito mais geral e como nós fomos envolvidos como indivíduos.

Uma “memória social” constitui, por conseguinte, a interface entre essa ordenação do passado coletivo e individual. Para historiadores como David Gross (2000), por exemplo, a memória (coletiva) é tomada como um prisma para a reconstrução histórica. Lembrar e esquecer é então visto como uma orientação básica da vida. Segundo tal perspectiva, para corretamente entender a própria existência no grande esquema dos eventos históricos, as pessoas e grupos continuamente afinam sua própria experiência lembrada e os testemunhos dos outros contra as versões públicas disponíveis – documentos oficiais, exposições, eventos, etc.

Neste sentido, as “*histórias menores*” refletiriam e aperfeiçoariam as complexidades das grandes narrativas históricas. O testemunho pessoal, feito por diferentes meios, seja pela escrita, por meio do vídeo, da fotografia, etc, são agora bem-vindos nos arquivos oficiais, nos museus, e noutras “*instituições de memória*”. Finalmente, ao levar em consideração a materialidade desses objetos de memória, podemos pensar aqui a memória cultural como um ato de negociação ou luta para definir

“individualidade” e “coletividade” – não havendo nesse processo, contudo, uma clara distinção entre o que é público e o que é privado.

O papel dessas mídias na formação da memória cultural, ajuda-nos a pensar que nem a experiência é inteiramente vivida, nem inteiramente mediada, mas envolve uma conjugação e negociação entre ambas. Tendo isto claro, pretendemos, a seguir, comentar duas fotografias “arrancadas ao inferno”, segundo Didi-Huberman (2012), como um objeto de memória mediada que se transfigura num testemunho histórico de um momento que se quer inimaginável, imemorável em nossas mentes e em nossa memória coletiva.

### As imagens que pensam e nos fazem pensar

“*Para saber é preciso imaginar-se*”, eis o corolário do filósofo francês Georges Didi-Huberman em seu livro “**Imagens, apesar de tudo**” (2012). “Imaginar”, quer dizer aqui conceber uma “*imagem-pensamento*”, e, desta maneira, não apenas pensar sobre as imagens, mas pensar *com* elas. Entretanto, “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Ao passo que o pensamento produz uma imagem, por meio da imaginação, também ela nos conduz a uma “imagem do pensamento”. Nessa relação dialética, a “imagem do pensamento” determina o “pensamento da imagem” ao mesmo tempo em que o segundo determina a primeira. Somente ao pensar a imagem enquanto *sintoma e conhecimento*, assim como *experiência e ensinamento*, podemos repensar o próprio pensamento e a sua imagem.

Com base nesse pressuposto, o “imaginável” se volta contra o “inimaginável”, o “impensável”, o “indescritível”, somente quando se dispõe a escutar o silêncio das imagens sobreviventes, apesar da maquinaria da des-imaginação, e apesar dos riscos e de nossas incapacidades de lidar com o medo, com o pesadelo do que foi a experiência dos campos de concentração da Alemanha Nazista. No entanto, é um dever de todos, ou melhor, uma questão ética, imaginar o *inimaginável* em “pedaços de películas arrancados ao inferno” no Verão de 1944, em Auschwitz. Fundamentalmente, é por meio dessas imagens, registradas clandestinamente por membros do *Sonderkommando* naquele contexto, que podemos tornar imaginável o inimaginável da carnificina nazista<sup>2</sup>. Essas

---

<sup>2</sup> O *Sonderkommando* (Comando Especial) foi criado em 4 de julho de 1942, composto por judeus detidos que cumpriam o papel de gerência do extermínio em massa. Embora não soubessem, eles próprios também seriam mortos pelos nazistas para não servirem de testemunhas. Desde sua criação, doze equipes sucederam-se, cada uma queimando seus predecessores, em segredo absoluto. O lema era “reconhecer os

imagens, são aqui consideradas um “*ato de fala*” e de resistência; um testemunho; um objeto de memória contra a (des)razão da história; ou mesmo um saber que nos ensina e nos oferece uma experiência mediada, um pensamento, um sentido coletivo.

Com efeito, o “*conhecimento pelas imagens*” surge quando a palavra parece falhar, ou ser ineficaz, improdutiva ou mesmo impossível. São esses “instantes de verdades” das imagens no olho da história, seus vestígios, seus fragmentos, suas sobrevivências, que incumbem a memória e a dialética na história. Aqui nos posicionamos do lado oposto ao discurso do figurável em Claude Lanzmann e seu compromisso – em Shoah<sup>3</sup> – com o inimaginável e o irrepresentável. Sua falta de “imagem”, paradoxalmente, parece contribuir para o “*desaparecimento dos utensílios do desaparecimento*”, como defende Didi-Huberman. Tornar Auschwitz inimaginável é querer deixá-la nesse “não-lugar”, inimaginável, sem resto nem memória.

Entretanto, há aqui um duplo regime da imagem que nos leva a um limiar paradoxal entre a verdade e a obscuridade; entre o imediatismo e a complexidade. Essa relação fragmentária e lacunar com o real, faz da imagem um “material” subjetivo e inexato. Porém, seria um equívoco ver na vocação das imagens para a imperfeição um sinal de pura desrealização do real. Pelo contrário, elas, as imagens, tocam o real. Mas, como ocorre esse contato? Segundo Didi-Huberman (2012, p. 208), “*a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez*”.

A imagem, parafraseando Goethe, pode ser tanto um meio seguro de alienar-se do mundo como de penetrar-se nele. Assim como Kant perguntou um dia “que é orientar-se no pensamento?”, devemos hoje perguntar-nos: “que é orientar-se na imagem?”. Essa é uma questão “ardente” e complexa. Por isso, devemos pensá-la, a imagem, em sua fenomenologia, em seu acontecimento, isto é, em seu processo, como um vestígio desse real que ela toca e inflama. Em suma, devemos abrir “o ponto de vista” e restituí-la o seu elemento antropológico.

Torna-se importante, pois, notar que em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico, a imagem nunca se impôs com tanta força. Nunca mostrou

---

seus e nada dizer”. Esses “guardadores de segredo”, como nomeia Didi-Huberman, eram nada mais que mortos em lista de espera.

<sup>3</sup> Shoah é um documentário francês de 1985 sobre o Holocausto, dirigido por Claude Lanzmann. Com mais de nove horas de duração e 11 anos de produção, o filme apresenta as entrevistas de Lanzmann com sobreviventes, testemunhas e perpetradores durante visitas a locais alemães do Holocausto em toda a Polônia, incluindo campos de extermínio.

tantas verdades e emitiu tantas mentiras; nunca se proliferou tanto e ao mesmo tempo nunca sofreu tantas censuras. Estas bifurcações e contradições, são inseparáveis de qualquer experiência da cultura, “*em tensão entre temporalidades contraditórias, em tensão também entre o vértice do demasiado e o do nada, simétrico*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Desse modo, estamos sempre diante de imagens heterogêneas e anacrônicas; difíceis de dominar, de organizar e de entender; repletas de intervalos e de lacunas. Portanto, tentar fazer uma arqueologia das imagens é um risco que se tem por nome “imaginação” e “montagem”.

Assumindo que a imagem deve ser pensada ao mesmo tempo como “documento” e como “objeto de sonho”, como “obra” e “objeto de passagem”, como “monumento” e “objeto de montagem”, como “não saber” e “objeto de ciência”, Didi-Huberman (2012, p. 265) reivindica uma “*arqueologia do saber das imagens*” e fala em “*as imagens, as palavras e as coisas*”, no sentido que Foucault trabalhou o discurso. Assim, as imagens nunca estão no “presente”, e também não são nem imediatas e nem fáceis de agarrar. São antes, sintomas, brechas, sinais; o grão de sem-sentido de uma sobrevivência, de uma memória remediada ao longo do tempo.

### **No olho da História: a imagem e a memória do real**

Como sobreviver ao desaparecimento? Como resistir ao holocausto? Uma revolta em Outubro de 1944 malogra e 450 judeus envolvidos são incinerados. Surgia com isto uma preocupação importante: como e de que maneira informar ao mundo sobre a existência e as atrocidades cometidas nos campos de concentração nazista? Existiam duas condicionantes: por um lado, era inelutável o desaparecimento da testemunha, e por outro, havia o risco da irrepresentabilidade, isto é, da incompreensão e do inimaginável. Eis que fotografias aparecem no olho dessa história como um testemunho histórico daquele real, como *imagens sobreviventes*, como imagens-refutações que possibilitaria o imaginável daquilo que ninguém entrevia como possível.

Esse “arrancar de imagens”, como afirma Didi-Huberman (2012), ocorre no momento mais perturbador e indescritível: quando o pensamento já não tinha mais lugar e sentido. Tudo era ofuscado, imperava-se, pois, apenas a opacidade do maquinal da violência nazista. Como enumera o autor francês, 25 mil judeus húngaros foram exterminados em um só dia. Os “inaptos”, por sua vez, eram queimados vivos. A

infraestrutura do pesadelo operava de diversas formas para que tudo permanecesse em perfeito estado de funcionamento: ofuscação vegetal dos crematórios (em meio aos bosques de bétulas), as camuflagens das instalações e o isolamento dos membros do *Sonderkommando*.

Apesar de tudo, era preciso dar uma forma a este inimaginável, restituir sua memória à coletividade. Entretanto, a possibilidade de fuga dos campos de concentração era praticamente nula. Neste sentido, a fotografia se converteu num dos últimos gestos de humanidade daqueles seres humanos feitos prisioneiros forçados. A introdução de uma máquina fotográfica dentro de um balde e a captação da imagem exigiu todo um dispositivo coletivo de vigilância. E, literalmente, como se vê nas figuras 1 e 2 (ver abaixo), é dentro da câmara escura que elas são tiradas. Como salienta Didi-Huberman (2012), nota-se que a postura dos corpos – posturas codianas – na imagem, representa um processo de naturalização e indiferença.

Tais fotografias, arrancadas pelos membros do *Sonderkommando*, dirigem-se ao inimaginável, ao imemorable, e os refutam da maneira mais dilacerante. Entretanto, dirigem-se a dois espaços e épocas diferentes desse inimaginável. O inimaginável fomentado pela “solução final” (o extermínio de qualquer testemunho, palavra ou imagem do holocausto), pois, não bastava assassinar, os nazistas dedicaram-se racionalmente a não deixar nenhum vestígio, a fazer desaparecer toda e qualquer forma de memória. Pois, assim, buscava-se tornar Auschwitz, de fato, inimaginável e, por isso, imemorable. Em outras palavras, um verdadeiro *não-lugar*, e, conseqüentemente, uma *não-memória*, uma *não-existência*. Daí vem a crítica de Didi-Huberman a Claude Lanzmann e seu discurso do inimaginável, pois para aquele, apoiando-se nas palavras de Godard, “*o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio*”. Sendo assim, a fotografia se manifesta contra as vontades de desaparecimento, ligando-se à memória, a um poder epidérmico contra a razão na história. Esse é um segundo momento do inimaginável, quando se relega o genocídio para o “impensável”. Todavia, se ele foi pensado, e claramente foi, significa que era pensável. Ao falar-se em Auschwitz em termos do indizível, estar-se-ia repetindo inconscientemente o *arcanum* nazista.

Essa ambivalência do discurso do inimaginável pode ser dividido precisamente em dois regimes simétricos: 1) o esteticismo, que tende a não conhecer bem a história, e 2) o historicismo, que tende a conhecer mal a imagem nas suas especificidades formais. No fundo, a questão se concentra no ato de pedir demais ou de menos à imagem. Parece haver



duas formas comuns aos estudiosos de dar desatenção às imagens: ou hipertrofiando-as, ao querer ver tudo nelas, tornando-as “apresentáveis” – modificando-as, se necessário. Ou, de maneira oposta, insensibilizando-as, ao tomá-las tão somente como um mero documento do horror. Nesse sentido, é um erro, segundo Didi-Huberman, por exemplo, reenquadrar estas fotografias, pois, estar-se-ia cometendo uma manipulação simultaneamente formal, histórica, ética e ontológica dessa memória.

Figura 1 - Cremação de corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944.



Fonte: DIDI-HUBERMAN (2012)

Figura 2 - Mulheres conduzidas para a câmara de gás do crematório V de Auschwitz, agosto de 1944.



Fonte: DIDI-HUBERMAN (2012)

É a massa negra que ofusca tais imagens que nos possibilita ver o acontecimento, a situação, a condição de existência da fotografia e da experiência vivida – e que agora nos é mediada. Suprimi-la, neste sentido, é suprimir sua “marca visual” em proveito da informação. Embora possa parecer, não é puro “formalismo” o que se põe em jogo aqui, mas uma estratégia e tentativa metodológica que atenta para a fenomenologia das imagens, vendo-as em seu limiar paradoxal entre um interior (câmara de gás) e o exterior (incineração dos corpos).

Assim, ao modificarmos essas imagens, tornando-as mais visíveis aos nossos olhos, suprimimos sua fenomenologia, e conseqüentemente, tudo aquilo que fazia delas

um acontecimento, um processo. Como diz Didi-Huberman (2012), a urgência com que ela foi tirada, a falta de foco, também faz parte da história. E por isso mesmo deve ser levado em conta na análises dessas imagens. Já que são minúsculas amostras de uma realidade complexa, um vestígio, um fragmento dessa verdade, representando uma cisão onde a parte fundamental não é senão a lacuna. Apesar de tudo, dispomos de uma representação. O impossível tornado possível lacunarmente. Aqui a imagem, pode-se dizer, transforma-se no próprio “*olho da história*”, mas também está *no* olho dessa história, numa zona propriamente de tempestade.

### Considerações finais

Finalmente, resta-nos observar que a análise das imagens aqui selecionadas, considerando sua fenomenologia, exige um trabalho de crítica visual numa dupla dimensão: 1) nada omitir da substância imaginal e 2) abrir o ponto de vista até restituir às imagens o elemento antropológico que as põe em jogo. As fotografias acima nos situam numa vertigem, perante um drama da imagem humana. A “solução final” quis destruir não apenas a vida daquelas pessoas, mas a própria forma do humano e sua imagem. A imagem de si, nesse contexto, significava salvaguardar a memória de um “eu”, tanto no sentido psíquico como no sentido social. Foram as imagens que nos restaram. São elas, pois, imagens sobreviventes e atos de memória, isto é, memórias mediadas.

Porém, não adianta, neste caso específico, quereremos pensar que as imagens devem sempre mostrar algo reconhecível, pois, nesse caso, elas são mais do que isso: são gestos, atos de fala, testemunhos. Ao reenquadrá-las estaríamos sendo desonestos ao cortar a fala de uma testemunha, e rememorando essa experiência incompletamente. Nesse sentido, temos que escutar também seus *silêncios*. Uma espécie de necessidade lacunar que paga o seu tributo ao ato de sobrevivência.

Quando Didi-Huberman fala em montagem, ele atribui uma posição central ao poder político da imagem, fazendo com que as semelhanças se dissolvam e tornando impossíveis as assimilações. Ou seja, “dilacerando” as semelhanças e possibilitando pensar as diferenças, ao criar-se relações entre as coisas e os seres. Aqui, porém, semelhança difere necessariamente de identidade, embora seja enquanto semelhante que um ser humano se torna carrasco de outro ser humano, representando uma espécie humana comum. É apenas tomando, por conseguinte, essa *memória-testemunha* como um

processo, mas, mais especialmente como uma *performance* que podemos pensar a interseção entre o “passado” e o “futuro”, o “pessoal” e o “coletivo”, o “imaginável” e o “inimaginável”, como artefatos capaz, porém, de ressignificar “memórias coletivas”.

### Referências

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. “Quando as imagens tocam o real”. **Revista Pós**. v.2, n.4 – Belo Horizonte, MG: UFMG, 2012.

GROSS, David. **Lost time**: on remembering and forgetting in late modern culture. critical perspectives on modern culture. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

VAN DIJCK, José. **Mediated memories in the digital age**. Stanford: Stanford University Press, 2007.