

Uma Cartografia Verbo-Visual da Velhice: Fotobiografias e montagens de memórias

Fabiana Bruno¹
Etienne Samain²

Uma cenografia e duas coreografias preliminares

O presente ensaio levanta questões metodológicas referentes a uma pesquisa (de doutoramento) em curso, intitulada *Retratos da Velhice: Fotobiografias e montagens da Memória*³. Tratar-se-á de refletir sobre as potencialidades, presentes *dentro* das imagens fotográficas, quando se procura compreender *como*, por meio delas, se constrói e se organiza a memória de pessoas idosas - no caso, de cinco pessoas, homens e mulheres, com mais de 80 anos, que tinham em comum o fato de ter a sua disposição um baú ou uma coleção pessoal de fotografias reunidas ou produzidas ao longo de sua vida. Para tanto apresentaremos um breve histórico do percurso metodológico da pesquisa para, em seguida, sugerir resultados visuais obtidos por meio de explorações de fotografias escolhidas e organizadas pelos próprios cinco idosos. Uma dupla questão perpassará nosso empreendimento: 1) de que modo as imagens nos ensinam a pensar? e 2) [interrogação mais provocativa]: será que ao associar-se com outras imagens, a fotografia [aliás qualquer imagem] não poderia ser encarada como “uma forma que pensa”?

Diante de uma imagem, somos todos, de uma maneira ou de outra, convidados a penetrar numa espessura. Espessura ou densidade de uma história que ela reaviva e reatualiza nas suas dimensões de presente-passado, muitas vezes, por meio de *palavras e de silêncios*. Sem menosprezar a importância da voz nessa operação de ressurreição da vida e da história, propomos, todavia, privilegiar o trabalho das *imagens*, na medida em que são muito mais que simples “maquinarias” e muito mais que “explosivos” de lembranças. Tratar-se-á de ousar pensar a memória de pessoas idosas como o lugar de uma arquitetura singular que se edifica em torno das imagens que elas contemplam, tanto quanto a partir do trabalho de “pensamento/reflexão” que as próprias imagens, ao se associarem, suscitam lhes revelam e lhes fazem descobrir. Assim sendo, procuraremos entender não apenas *o quê* um conjunto de fotografias guardadas em álbuns, quadros, porta-retratos, gavetas, malas – escolhidas e montadas (ordenadas/formadas) por um idoso – é capaz de despertar e de revelar em torno de um panorama de vida na velhice, mas, também, *como* esse mesmo conjunto de imagens nos permite *pensar* de maneira *singular*.

¹ Instituto de Artes – Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Campinas - SP/Brasil; fabybruno@uol.com.br

² Docente do Departamento de Cinema e atualmente Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP/Brasil; samain@unicamp.br

³ Doutorado desenvolvido, com apoio da Fapesp, junto ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Etienne Samain.

Apresentaremos a seguir “Percursos da Memória Visual” e “Arranjos e Formas Visuais da Memória”. Essas montagens pictóricas terão como intenção levantar possíveis questões metodológicas que dizem respeito às *escolhas* e às *formas de montagem* das fotografias quando, após guardadas ao longo de toda uma existência, são redescobertas por pessoas de idade. Escolhas e arranjos que, veremos, chegam a *representar* sua *singular* “fotobiografia” ou, mais simplesmente, uma autobiografia visual. Pretende-se, finalmente, apresentar os conjuntos imagéticos de tal maneira que cada uma das fotografias, nele contidas, possa ser apreendida e refletida como sendo um fragmento de tempo e um fragmento de espaço, ambos dilacerados e, ao mesmo instante, reatados e conectados por um fio, por um elo, por uma ligação, por um diálogo “formado” pelo arranjo e montagem dada pelo informante. Estes fios condutores, vivos, são, sem dúvida, recheados de uma matéria, de uma essência cujo nome é claro: a memória ou, melhor dizendo uma memória de memórias.

A Imagem branca: matéria e memórias⁴

Na superfície e debaixo de toda imagem, existe uma *forma*, um fundo, uma tela, um vazio a ser preenchido: uma *forma* para uma imagem que, ainda, há de nascer. É a partir, e por causa deste quadro, deste espaço (cego e branco) que a fala dos homens conseguiu designar e nomear as coisas deste mundo (que, previamente, lhes foram dadas a *ver*)⁵ e que a escrita (que não é mera *transcrição* da fala) conseguiu se tornar *visível*. Ao reservar para um outro momento, uma reflexão mais aprofundada sobre as relações que a escrita, a fala, a imagem e a memória mantêm com essa “tela” originária (Christin, 1995; Samain, 1994), desprovida de inscrição, de designação ou de recordação, podemos antecipar essas três outras breves reflexões.

Toda imagem (um desenho, uma pintura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem em vídeo, uma infografia...) é portadora de um pensamento, isto é, carrega e veicula um pensamento. Pelo menos, o do autor que a fez.

Toda imagem, por sua vez, nos faz pensar e sempre nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar. “Não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado”, lembrava Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1964:52). Roland Barthes dizia essas coisas com outras palavras. Falava de *Studium* e de *Punctum* (Barthes, 1980).

⁴ Sobre a questão remetemos aos artigos “Imagens de Velhice, Imagens da Infância: Formas que pensam” (2006) e “Antropologia, Imagem e Memória. De alguns caminhos heurísticos e metodológicos” (2007).

⁵ É interessante observar que o tema de “nominação” das coisas do mundo pelo homem é o princípio de muitos mitos de criação e, mais ainda, que tal “nominação” se faz com base em desenhos ou modelagens/esculturas, *imagens* prévias dessas coisas. O Deus dos Dogon, por exemplo, “desenha”, investindo os seus desenhos de seu pensamento criador. Depois ele *leva* os seus desenhos para os homens e são eles que os decifram e os *nomeiam*. O mais velho relato bíblico da criação (Gênesis 2,4ss) é, deste ponto de vista comunicacional, absolutamente extraordinário.

O que, no entanto, mais nos desconcerta, é quando se atreve dizer que a imagem – toda imagem – é uma “*forma que (se) pensa*” (Arnheim, 1969; Aumont, 1996; Godard, 1998; Dubois, 2004). A proposição é tanto mais provocadora e complexa na medida em que reivindica e chega a dizer que, independentemente de nós, as imagens seriam *formas* que, entre elas, se comunicam e dialogam. Utopia ou verdadeiro desafio? Optamos, sem hesitação, pela segunda hipótese. Para responder minimamente, todavia, a tal interrogação, oferecemos a seguir, duas breves reflexões. A primeira, dirá respeito a um questionamento semelhante que poderíamos levantar com relação à escrita. A segunda remeterá ao modo singular, com o qual Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e fundador da iconologia moderna, encarava a questão do trabalho da memória e organizava sua biblioteca em Hamburgo.

No tocante à referência com a escrita, levantamos essa questão: por que conferimos – sem reticência alguma – à organização de *palavras* (por exemplo: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome relativo, um complemento direto ou indireto, um gerúndio ou um simples artigo...), numa *frase* qualquer, uma capacidade de *ideação* (isto é essa possibilidade de suscitar um pensamento e “idéias”)? Por que deveríamos, então, duvidar das potencialidades que os componentes signícos de uma imagem ou de várias imagens, ao se associarem, teriam a nos oferecer *ideações* de outra ordem (em termos de formas, de traços, de cores, de movimentos, de vazios, de relevos, de interações, de outras pontuações signícas e significativas)?.

Quanto a Aby Warburg, contemporâneo de Erwin Panofsky, de Ernst Gombrich (Gombrich, 1970) e de Sigmund Freud, concebia a memória como uma montagem em constante ação e reação. Era, para ele, menos um estoque de conhecimentos que um princípio operatório e ativo de organização, de elaboração, de exploração e de compreensão das ações humanas. A memória era, para Warburg, uma espécie de hipertexto, algo já previsto por Borges em seu conto *El Aleph* (1949)⁶. Na sua vasta biblioteca de Hamburgo – de forma semi-esférica – Warburg organizava as centenas de livros que recebia anualmente⁷, numa coleção de *questões*, isto é, de memórias vivas. Deslocava um livro [um saber] em direção a um outro [saber] que lhe era mais pertinente e complementar. Aproximava, por exemplo, um livro de Filosofia sobre a arte antiga a um livro de arte renascentista, antes de inserir, entre os dois, um estudo sobre o *Laocoon e seus filhos*, e um outro sobre o ritual da serpente dos índios Pueblo.

“Este encadeamento interminável de livros – dirá o filósofo Ernst Cassirer na oração fúnebre de Warburg – me aparecia como atravessado pelo sopro de um mágico que se mantinha suspenso, aplicando uma lei sobrenatural. E cada vez que imergia-me na significação profunda desta biblioteca, cada vez mais essa impressão inicial reforçava-se e se confirmava. Do ordenamento dos livros emergia, sob uma forma sempre mais clara, uma série de imagens, de motivos determinados e de idéias originais, e atrás desta complexidade, via finalmente surgir, com clareza, a figura forte do homem que tinha construído essa biblioteca, sua personalidade de pesquisador prometida a uma influência profunda” (in Michaud, 1998:226, nota 2). Para Warburg, existia entre os livros, assim

⁶ Devemos esse feliz “link” referencial ao Professor e amigo Eduardo Peñuela Cañizal.

⁷ Possuía mais de 65.000 volumes em 1927.

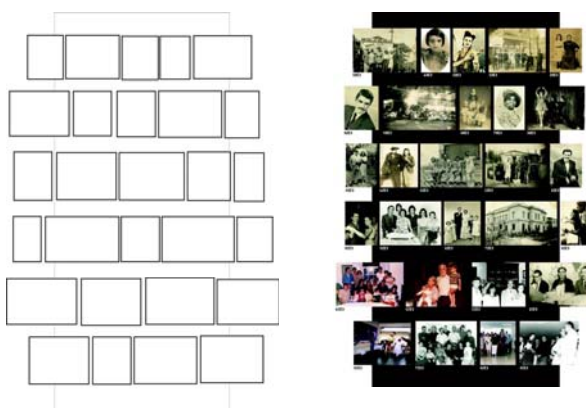
como nas dinâmicas da memória humana, uma lei: a “lei de boa vizinhança” (Didi-Huberman, 2002).

Formas e Montagens: experiências metodológicas

As considerações preliminares que acabamos de traçar – embora sucintas – terão, pensamos, permitido ao leitor ter uma visão mais precisa das intenções e dos desafios heurísticos inerentes à presente pesquisa. O que se lerá daqui para frente participa de uma dupla aposta: 1) a de acreditar, de um lado, no poder da imagem, oferecendo-lhe nossa confiança crítica (notadamente com relação a outros suportes complementares da comunicação humana); 2) a de obedecer sempre, por outro lado, aos desdobramentos aos quais os próprios informantes nos conduzirão.

As experiências metodológicas que, ora, apresentaremos, participam dessa dupla aposta e acrescentamos: toda história de vida (inclusive a nossa) é, de certo modo, um pequeno filme que rodamos com base em um cenário quase invisível, pelo menos jamais escrito. É normal, dessa maneira, pensar que os percursos de toda uma existência possam vir a se definir através de formas e de montagens que até ignorávamos. Essas formas, essas montagens são nossas próprias imagens.

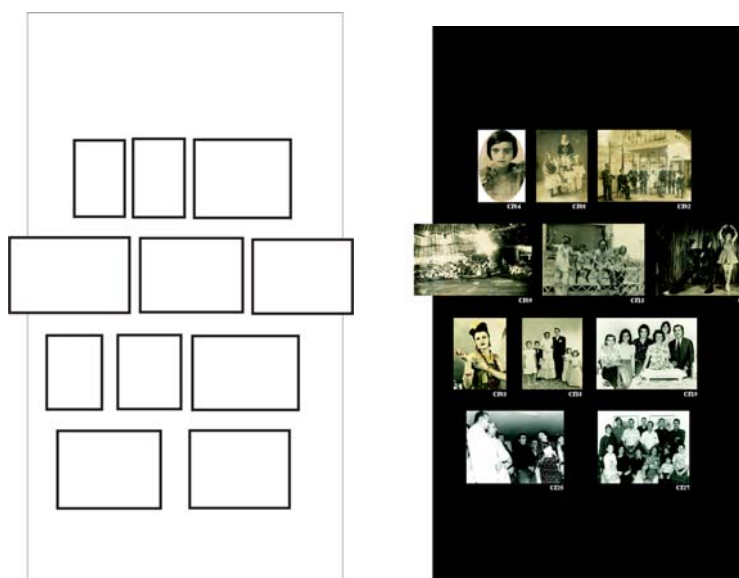
O **primeiro passo** do *Percurso Metodológico Verbo-Visual* significou, após todo um período de aproximação e de reconhecimento mútuo, solicitar a cada uma das cinco pessoas idosas, essa precisa e única tarefa: dedicar-se à revisitação do conjunto das fotografias pessoais que detinham e escolher um número aproximado de 20 imagens, que melhor pudessem representar a sua própria trajetória de vida. As semanas passaram. Os contatos pessoais – entre pesquisadora e informantes – se prolongaram, até o dia em que cada um se sentiu pronto para apresentar sua escolha e – o que não imaginávamos plenamente até então – *comentar* espontaneamente⁸ as suas fotos preferidas. Desta forma, como primeiro resultado verbo-visual obtivemos a *escolha e montagem* de um conjunto da ordem de 20 fotografias, que chamaremos de Arranjo da Memória I.



⁸ Comentários de certo modo muito singulares, na medida em que decorriam e se processavam no vaivém de um olhar posto sobre cada imagem e perpassando, ao mesmo tempo, o conjunto das imagens. Esses comentários foram naturalmente gravados. Deviam, logo, surpreender e levantar algumas das questões que apresentamos a seguir.

Arranjo da Memória I: Cada um dos cinco informantes escolheu de seu baú fotográfico cerca de 20 *imagens* e apresentou uma ordenação para o conjunto.

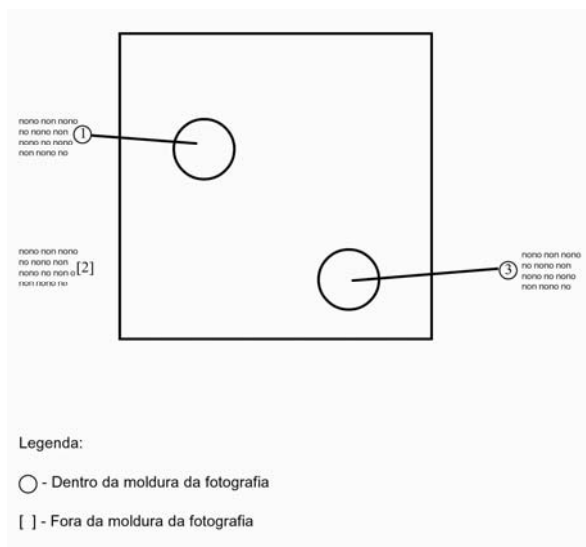
O **segundo passo** do *Percurso Metodológico Verbo-Visual* se deu quando, de posse desses registros imagéticos e dos comentários expressos a partir das fotografias, descobrimos que a pesquisa – para se tornar qualitativa em termos metodológicos –, precisava de um necessário recorte. Propusemos aos cinco informantes idosos uma nova tarefa: selecionar do conjunto de 20 fotografias já apresentadas, apenas cerca de 10. Após repetirem o mesmo processo, envolvendo a escolha das fotografias e seu ordenamento (montagem), cada um deles nos ofereceu outro e simultâneo registro oral de suas impressões, decorrentes de um novo trabalho da memória, isto é, de um novo percurso da lembrança, *induzido e produzido* pelo rearranjo e pela reformulação das próprias “formas” signicas. Eis o que procuramos representar em uma nova prancha fotográfica que chamaremos de Arranjo da Memória II.



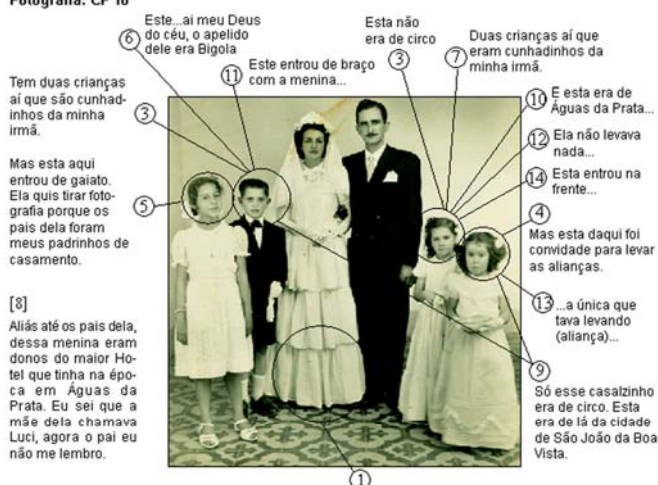
Arranjo da Memória II: Dentre as 20 fotografias escolhidas, os informantes fizeram uma nova seleção de 10 *imagens* e apresentaram uma nova ordenação para o conjunto.

O **terceiro passo** desse *Percurso Metodológico Verbo-Visual* decorreu do uso de um instrumento que, no intervalo, tínhamos construído para *mapear e registrar* os deslocamentos da memória dos idosos - para dentro ou para fora da fotografia -, em consonância com aquilo que a narrativa verbal dizia de sua própria exploração da imagem e de seus contornos. Partindo do depoimento específico do próprio informante, sobre uma de suas fotografias selecionada por ele, passamos, a marcar a *seqüência* e o trajeto existentes entre o percurso visual e o relato oral com dois sinais diacríticos simples: o círculo **O**, quando a narração e os comentários dos informantes remetiam a elementos que estavam dentro do quadro da fotografia; e colchetes **[]**, quando a narração emigrava e os comentários se transferiam para fora da moldura fotográfica, para muito longe *desta*

fotografia, mas não de *outras representações* que existiam, nos entrelaçamentos da memória humana. Este instrumento metodológico denominou-se de Percursos da Memória Visual.



Informante: Celeste Pires da Costa Ferrari
Fotografia: CF 18

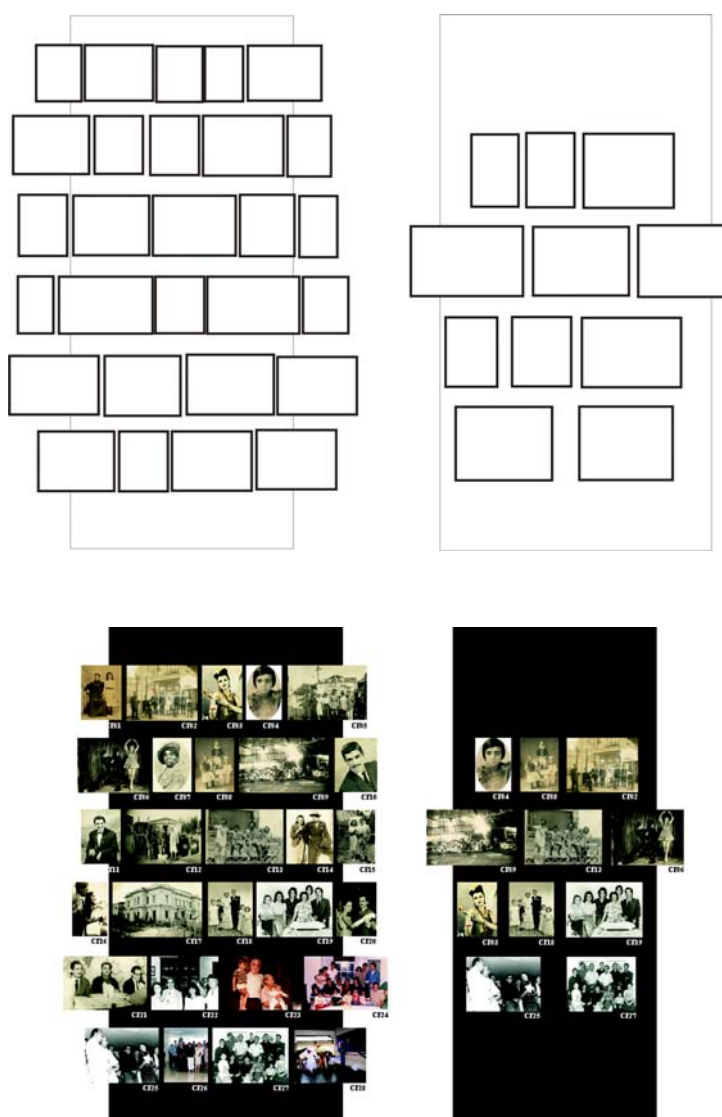


Tá linda essa viu... Aqui tem dois metros de pano. Eu pedi para a costureira fazer a parte de baixo em godê pra depois pregar os babados. Eu queria que ficasse bem rodado. A bandida não fez feito um saco? É, ela fez um saco assim e pregou (...) com babado sim, mas eu queria bem godê a parte e ela me fez isso daí. Ah, mas olha, eu senti tanto ... chorei ... Ah, mas o que que eu vou fazer?

[2]
Eu tive que aceitar porque a gente não tinha dinheiro, o circo não dava, principalmente em dezembro, tempo de chuva, quase a gente não trabalhava. O pano mesmo foi o Walter que me deu (...)
Bom, quando nós casamos eu estava doente, pra variar. Tava com úlcera no duodeno, mas ele quis casar né, não quis adiar. Então, eu já estava meio doente. Foi com um pouco de sacrifício até que casamos, porque ele também naquela ocasião era empregado numa farmácia, não era rico, o pai era sapateiro e a mãe dona-de-casa, mas eles não eram ricos. Mas como diz que o amor é cego, eu não sei o que ele viu em mim. Palavra! Olha, eu te juro, eu não sei o que que esse moço viu comigo. Era pobre, não tinha riqueza, não tinha nada, nem dinheiro quase para o casamento não tinha. Estava doente, era quatro anos mais velha que ele e finalmente eu era de circo né? Você acha que uma família do lugar vai concordar, vai consentir que seu filho case com uma moça de circo, principalmente comigo que tinha todos estes defeitos? Mas graças a Deus casamos e fomos muito felizes até muito! Ele era um homem, muito bom, muito prestativo ... ele não era de muito carinho, muita coisa não, porque a mãe dele era assim, a mãe dele tinha um ciúme louco do filho né... E às vezes quando ele chegava em casa, da farmácia, que ele ia me beijar ela falava, *você não tiveram tempo quando solteiros, agora vai ficar com esse melado aí?* Ela falava, que ela era brava... Mas assim mesmo moramos dois anos na casa dela... o que ele ganhava não dava pra... ele ajudava na casa né? Não dava pra pagar o aluguel da casa... Depois Pedreira numa farmácia, depois quando viemos de lá, eles compraram a farmácia e voltei a morar com ela, porque não tinha lugar. Daí o que era antigo dono da farmácia nos cedeu um quarto (...) e já tinha a minha primeira filha, a Ivani (...). Os três anos que eu morei ali sofri muito, porque ele tacava cada indireta(...)

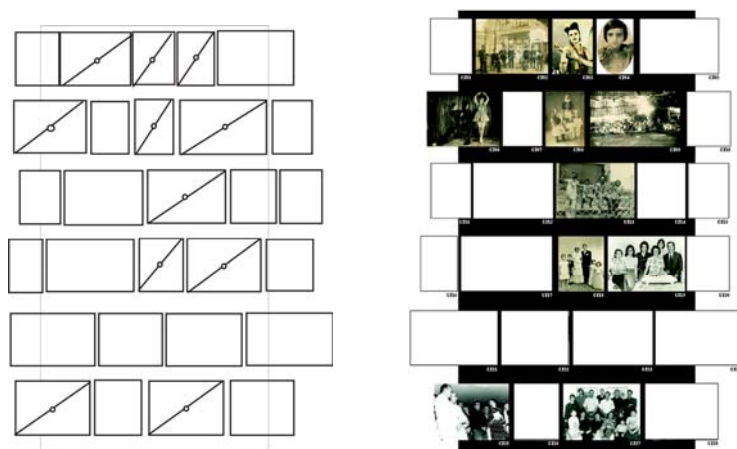
Percursos da Memória Visual: Instrumento construído e utilizado para *mapear e registrar* os deslocamentos da memória dos idosos - para dentro ou para fora da fotografia, a partir de seus relatos orais.

O *quarto passo* era - para assim dizer - “esperado”, na medida em que concatena os arranjos anteriores (20 e 10 imagens) representando-os, lado-a-lado, numa mesma prancha: Arranjos da Memória I e II. Essa co-presença dos dois conjuntos, resultantes de uma dupla seleção e de uma dupla montagem por parte dos informantes, nos oferece, sobretudo, dados imagéticos de tal modo singulares, que nos permitem elaborar uma série de questionamentos a respeito do que chamaríamos de “pensamento visual” genuíno.



Arranjos da Memória I e II: Os dois arranjos visuais resultantes de uma seleção e de uma montagem por parte dos informantes: 20 e 10 imagens, representadas lado-a-lado, numa mesma prancha.

O **quinto passo** realça visualmente, por meio de nova prancha fotográfica, a *ordem* dos vazios deixados por ocasião da nova escolha dos informantes. A prancha mostra quadros fotográficos com janelas marcadas em branco, deixando aparentes as fotografias que “sobreviveram” ao processo de segunda escolha, o que chamamos de Arranjo da Memória IV.



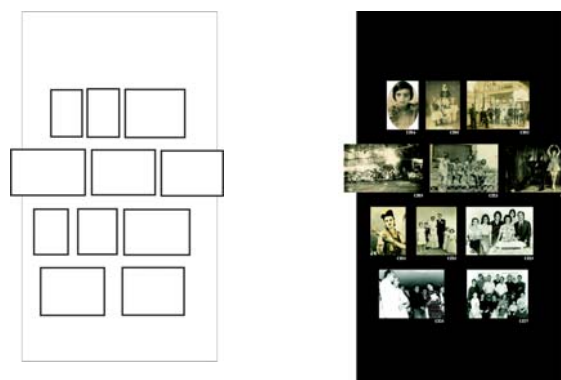
Arranjo da Memória IV: Uma prancha com janelas (quadros) brancas para representar as imagens excluídas do primeiro conjunto (Arranjo Visual I), permanecendo em destaque as fotografias selecionadas.

O **sexto passo** é novamente uma *exploração* visual, por meio de uma prancha fotográfica que recupera, desta vez, a *seqüência* de imagens que foram deixadas de lado pelos informantes, uma espécie de “memórias de Memória”, que intitulamos de Arranjo da Memória V, levantando essa outra questão: será que tais exclusões não se constituem numa outra maneira de dimensionar e de qualificar uma história de vida?



Arranjo da Memória V: Aproximadamente 10 fotografias, das cerca de 20 imagens iniciais, formaram um conjunto de fotos excluídas, o que chamamos também de *memórias de memória*.

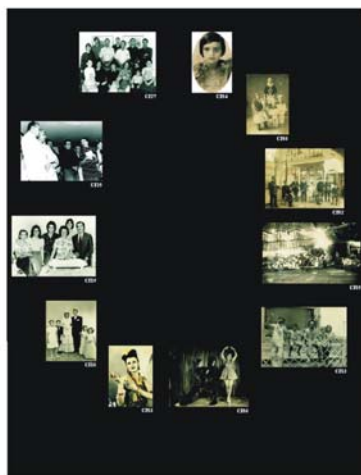
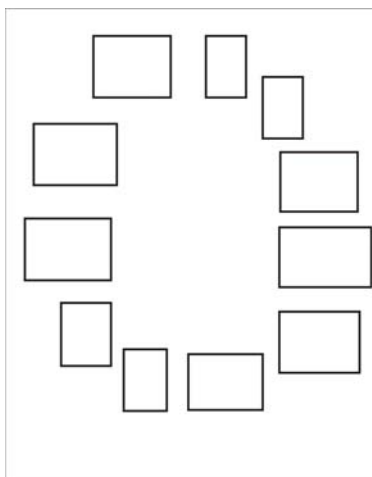
Os passos seguintes, *sétimo, oitavo, nono e décimo*, são apenas *propostas* de um segundo *mo(vi)mento exploratório das imagens*. Trata-se agora de imaginar como poderíamos ver e ler essas montagens, espécies de panoramas existenciais, representados e formados a partir do conjunto das fotografias da segunda escolha. Respectivamente, a forma Horizontal e Linear, maneira ocidental de acompanhar o movimento natural de leitura de um *texto*, da esquerda para a direita e de cima para baixo, um modo ao qual estamos bastante acostumados; a forma Vertical e Colunar, realizando uma leitura de cima para baixo e de uma coluna para outra, um formato de leitura, não-habitual na sociedade ocidental; a forma Circular oferecendo, desta vez, múltiplas leituras em função das infinitas associações entre imagens, peças visuais e traçados: diagonais, lineares, transversais, perpendiculares e também circulares; e – entre outras tantas possibilidades figurativas - a forma Circular Híbrida, uma exploração visual circular entre o primeiro e segundo conjuntos escolhidos pelos informantes.



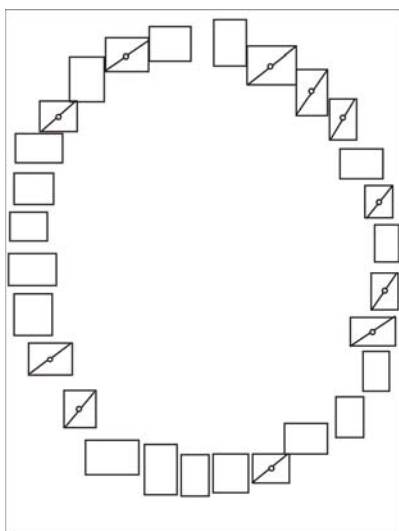
Forma Visual Horizontal: Para o conjunto da segunda escolha do informante (Arranjo Visual I) foram propostas disposições em diferentes formas visuais de leitura: *Horizontal*.



Forma Visual: *Vertical*

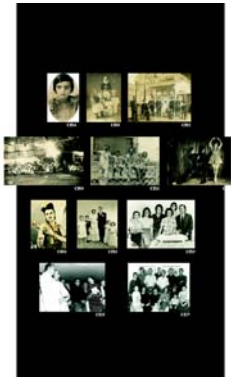


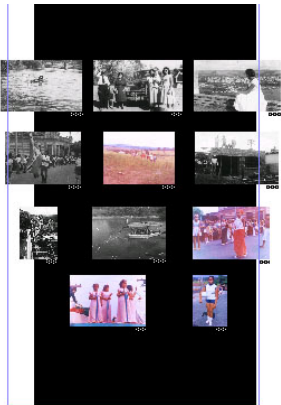
Forma Visual: *Circular*



Forma Visual: *Circular Híbrida*

O **décimo primeiro passo** foi dedicado à Escolha da Forma Visual, que anteriormente havia sido montada por nós, e agora, elegida pelo informante como a que melhor representava a forma de leitura do seu conjunto fotográfico. O exercício exploratório teve por finalidade sugerir alguns (possíveis) questionamentos acerca das “formas de montagem” de fotografias guardadas ao longo da vida por essas pessoas idosas. No quadro a seguir, apresentamos a escolha de Dona Celeste e dos outros quatro informantes. Notar-se-á que, sem surpresa, que Seo Manoel Rodrigues Seixas, mestre da *linha ferroviária* da Companhia Mogiana, escolheu a leitura *vertical* (a perspectiva de trilhos) para definir sua orientação preferida de leitura das fotografias por ele selecionadas. Eis outro índice para recomendar toda a atenção com relação à importância de cada um dos órgãos sensoriais na construção e na constituição de um único pensamento humano.

INFORMANTE	ESCOLHA DA FORMA	RAZÕES/MOTIVAÇÕES
Dona Celeste	Horizontal 	<i>“aqui começa... e é bem explicado o crescimento da família...”</i>
Dona Olga	Circular 	<i>“dá mais vista e mais cor, mais jeito da gente olhar e entender... lembro quando ia no circo que nós sentava tudo em roda assim...”</i>
Dona Maria Teresa	Circular 	<i>“A redonda... acho que a redonda tá muito bonita! Tá original, tá diferente né, muito bonita. Charmoso!”</i>
Seo Manoel	Vertical 	<i>“Gostei da vertical. É, porque aqui né, essa locomotiva tá aqui... Ficou à esquerda. Pra visão é melhor aqui né... é o negócio do olhar né. Você já fixa o olhar, logo de cara já... Elas todas, é, ficou... é uma seqüência né... são históricas.</i>

Seo Moacir	Horizontal 	<i>“a gente olha assim... é mais interessante... fica muito mais interessante nesse jeito”</i>
------------	--	---

Escolha da Forma Visual: Cada informante realizou uma escolha da melhor forma visual para representar o seu conjunto fotográfico.

Nos dois passos seguintes, **décimo segundo e décimo terceiro**, deste *Percurso Metodológico Verbo-Visual*, os informantes revisitaram, seis meses depois, seus duplos conjuntos fotográficos (Arranjos da Memória I e II). Redescobriram, também, as fotografias que, entretanto, excluíram (Arranjo da Memória V). Tinham, enfim, essa dupla possibilidade: 1) Rever, com plena liberdade, a primeira e a segunda eleição (de fotografias) realizadas, quando, compulsivamente, tiveram que abandonar outras lembranças; 2) Conjuguar uma terceira possibilidade: a de poder recolocar as imagens (anteriormente excluídas) no conjunto de 10 fotos e, paralelamente, a de re-inserir na coleção de fotos excluídas aquelas que poderiam merecer participar do conjunto de (das) 10 fotografias, outrora escolhidas. Os *movimentos exploratórios visuais* dessas procuras e novas reavaliações passaram a ser registrados também por duas câmeras de vídeo – uma dirigida aos movimentos gestuais do informante e outra focada nas fotografias e/ou pranchas fotográficas que foram disponibilizadas por nós em uma mesa articulada redonda que construímos. Os resultados desses percursos resultaram em dois novos conjuntos fotográficos: Arranjo da Memória Revisto II e Arranjo da Memória Revisto V, que apresentamos a seguir.

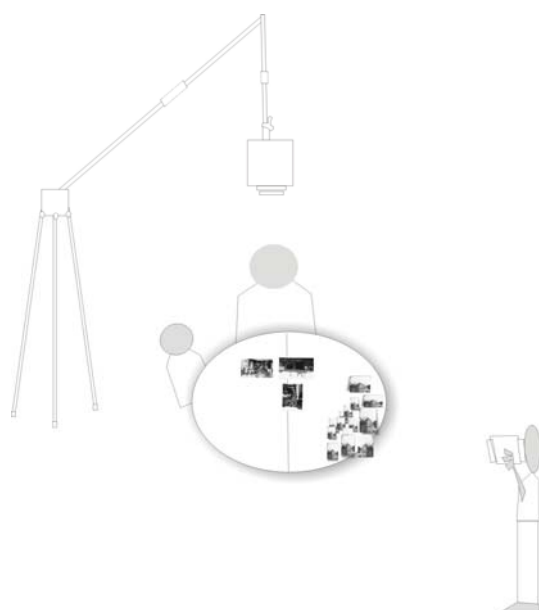


Arranjo da Memória Revisto II: Cada informante realizou uma seleção, dentre as fotografias excluídas, de imagens que gostariam de *recolocar no conjunto de 10 fotos escolhidas*.



Arranjo da Memória Revisto V: Correlativamente os informantes elegeram dentro do conjunto de 10 fotografias escolhidas, imagens que gostariam de *incluir na coleção de fotos excluídas*.

Último passo deste longo percurso foi dedicado a um processo novo de seleção e montagem solicitado aos informantes. Propusemos a eles a escolha de *apenas três* fotografias, retiradas do primeiro conjunto (Arranjo da Memória I) e o reordenamento desta síntese – apenas 3 de 20 imagens - sobre a mesa articulada, e novos depoimentos sobre a última escolha, o Arranjo Emblemático (ou de ícones) da Memória.



Arranjo Emblemático (ou de ícones) da Memória: Terceiro processo de seleção e montagem - a escolha de três fotografias, com base nas 20 imagens do primeiro conjunto.

Configurações e/ou Reconfigurações do Pensamento

As reflexões até aqui relatadas, a partir de problemáticas emergidas de dentro da própria pesquisa, atravessam dois eixos: a construção de uma metodologia de análise verbo-visual definida, sobretudo, a partir de fotografias escolhidas, montadas e espontaneamente comentadas por cinco informantes, e a formulação e o desvendar, por parte de cada um desses idosos, de uma “história de vida” singular. Uma história formatada pela própria escolha e ordenação de fotografias feitas por eles próprios e, por três vezes. Histórias resultantes também tanto do trabalho da memória, quanto do “pensamento” que as imagens produzem e constroem ao se associarem e ao dialogarem entre si. Portanto, trata-se, então, de pensar, se existem, sobretudo, no tempo da velhice, “configurações” (*patterns*) da memória, quando a própria memória revê, reflete e configura o panorama de toda uma existência humana. Tais reflexões levantam outro propósito: como reconfigurar sensorialmente o complexo e rico pensamento humano a partir de uma matriz visual?

Bibliografia

Arnheim, Rudolf. **El pensamiento visual**. Tradução de Rubén Masera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998. [or. Inglês, 1969].

Aumont, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

Barthes, Roland. **La chambre claire. Note sur la photographie**. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980. Versão portuguesa: *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2ª ed., 1984.

Borges, Jorge Luis. **El Aleph**. Paris: Gallimard, Col. “L’imaginaire”, 13, 1977 [or. Castelhana, 1949].

Christin, Anne-Marie. **L’image écrite ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, Col. “Idées et Recherches”. 1995.

Didi-Huberman, Georges. **L’image survivante. Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Dubois, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Godard, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinema – 3: La monnaie de l’absolu. Une vague nouvelle**. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

Gombrich, Ernst. **Aby Warburg. An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F.Saxl**. Oxford: Phaidon, 1970.

Merleau-Ponty, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

Michaud, Philippe-Alain. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 1998.

Artigos de Revistas

Samain, Etienne. “Mito e Fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua”, In: **Caderno de Textos. Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, pp. 46-50, 1987.

_____. “Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e Modos de Construção dos Indivíduos e das Sociedades Humanas in **Perturbador Mundo Novo. História, Psicanálise e Sociedade Contemporânea. 1492-1900-1992** (Coord. Luis Carlos Uchôa Junqueira Filho). São Paulo: Escuta, p.289-301, 1994.

Samain, Etienne e Bruno, Fabiana. “Antropologia, Imagem e Memória. De alguns caminhos heurísticos e metodológicos” In: **Boletim/publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. Ano 2, nº 2 maio 2007, São Paulo: ECA/USP, p. 37-44, 2007.

Teses e Dissertações

Bruno, Fabiana. **Retratos da Velhice. Um duplo percurso: metodológico e cognitivo**. 2003, 294 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.