

***Fotobiografia:* uma proposta antropológica e estética**

FABIANA BRUNO*

9

Resumo

Neste artigo pretendemos problematizar a compreensão de *Fotobiografia*, a partir da expansão de sua noção em direção às narrativas humanas. O ponto de partida para essas reflexões são experimentos de pesquisa que nos apresentam a escolha de conjuntos de imagens e nos surpreendem pela potência dessas fotografias a nos convidarem a pensar na existência de histórias visuais, como camadas de significações, quer seja de memórias, quer seja de imaginação, quer correspondam a sensíveis e instigantes descobertas imagéticas. Uma espécie de arqueologia visual de histórias de vida. A imagem, não como um mero objeto, mas como um “acontecimento” – ora epifania, ora fenômeno no sentido etimológico das palavras –, um campo de forças que se cruzam e um *sistema* de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas (o verbal), figurativas e perceptivas (o visual).

Palavras-chaves: imagem; fotobiografia; antropologia; imaginação; histórias de vida.

Abstract

In this article we aim to discuss the understanding of *Photobiography*, from the expansion of its notion towards human narratives. The starting point for these considerations are research experiments that present the choice of sets of images which surprise us for their power while inviting us to wonder about the existence of visual histories. Such histories could be seen as layers of meanings, whether they are memories, imagination or sensitive and provocative imagery discoveries: some sort of visual archeology of life histories. The image, not as a mere object, but as an “event” – sometimes an epiphany, sometimes a phenomenon in the etymological sense of words – a field of intertwined forces and a *system* of relations that puts in place different declarative (the verbal), figurative and perceptive (the visual) instances.

Key words: image; photobiography; anthropology; imagination; life stories.



* **FABIANA BRUNO** é Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas; pós-doutora pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e atualmente é pesquisadora Pós-doc no Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp.

“Exumar os objetos do passado, significa modificar tanto o presente como o próprio passado. Não existe, na cultura como na psiquê, nem destruições completas, nem restituições completas: é por essa razão que o historiador deve ser atento aos sintomas, às repetições e às sobrevivências. As marcas nunca são plenamente apagadas; mas elas nunca nos são dadas, também ao idêntico”
(Didi-Huberman, 2002a, p.328).

O que poderiam nos dizer cinco fotobiografias de pessoas anônimas? A questão nos parece fundamental diante de uma problematização acerca de outras indagações relacionadas a interrelações do visual e do verbal na perspectiva de uma *Fotobiografia*. É necessário lembrar que, neste artigo, o termo *fotobiografia* é empregado para remeter a um conceito alinhado a narrativas humanas, e que por sua vez, movimenta-se para além da utilização unicamente descritiva ou ilustrativa da imagem fotográfica, nos convidando a pensar na existência de histórias visuais, que têm como origem camadas de significações, quer seja de memórias, de imaginação, quer sejam de descobertas imagéticas. Uma espécie de arqueologia visual de histórias de vida. E então, a partir deste entendimento indagamos: como devemos ler uma *Fotobiografia*?

Essa evocação, aparentemente ingênua, nos levou a realizar algumas experiências visuais com imagens fotográficas, na direção do que nomeamos como *Fotobiografias*. A tentativa de ler fotografias de um conjunto, cujos os personagens são para nós desconhecidos, primeiramente, nos faz trabalhar com hipóteses e pontos de interrogações. Quer dizer, que ao *mostrar* (figuras, lugares, situações), a mesma fotografia “cega” e lança-se na aventura do imaginário. Nelas, queiramos ou não, estamos cooptados de antemão.

A *Fotobiografia* de uma pessoa desconhecida não afasta os caminhos da nossa própria *fotobiografia*. Pelo contrário, nos alicia! E, portanto, os

pontos de interrogações se multiplicam. O que não significa que as fotografias que estamos vendo não dizem nada. Falam demais, talvez. Determinadas fotografias podem nos remeter àquelas que temos na nossa memória, mas que são nossas e não do personagem, podemos nos fascinar por outras e tentar descobrir porque nos fascina, evidentemente, porque as associamos aos nossos próprios fascínios. Por exemplo, o alpendre da fotografia de um personagem pode me conduzir ao alpendre da minha antiga casa e, mais profundamente, me lembra o sítio tão saudoso de minha infância, onde passei a maior parte do tempo na companhia também de meus avós paternos. A fotografia – sobretudo no horizonte de uma *Fotobiografia* – nos interpela, ressuscita e deixa aflorar outros instantes de *nossa* própria existência. Por natureza, uma *Fotobiografia* será sempre uma interrogação sobre a nossa existência. É por esta razão que nos cativa e, ao mesmo tempo, nos atormenta e nos questiona.

Notamos que geralmente não se vê e não se compreende por que não se dá verdadeiramente atenção às imagens. Não chegamos a lê-las, pois não temos aprendido a lê-las, a tomar o tempo de procurar decifrá-las. Nessa analogia podemos nos perguntar: ao nos alfabetizarmos, será que foi num único dia que aprendemos a ler uma *palavra*, uma *frase*? E, qual terá sido o caminho que percorremos para ler essas letras (consoantes e vogais, vírgulas e pontos de todos os tipos...) agrupadas, umas ao lado das outras, formando uma palavra...

e, logo depois, associando-se a outras letras, acentos etc. para decifrar outras letras (consoantes e vogais) formando uma outra palavra, associada à primeira

e, assim, por diante... até chegar a ler uma frase inteira... frases... ou melhor, até contar uma outra história.

A seleção que origina o conjunto

A experiência em montar *Fotobiografias* nos levou a considerar a importância da escolha ou seleção, como critério essencial para a condução de toda narrativa visual. Durante a pesquisa¹ com fotobiografias, nossos cinco personagens participantes do trabalho fizeram diversas escolhas fotográficas e após cada seleção, discutiram livremente sobre as fotografias selecionadas. Para tornar visível, esses comentários, que acompanharam a mesma fotografia ora eleita na primeira escolha, ora na segunda, resolvemos apostar em alguns ensaios estéticos iniciais, que acabaram por originar, mais tarde, as primeiras ideias conceituais de nossas composições *fotobiográficas*.

Na proposta que veremos a seguir (*Figura 1*) utilizamos a marcação na cor “azul” para destacar o texto relativo à primeira entrevista, concedida pelo interlocutor em torno da fotografia escolhida, e em seguida a cor “rosa” para ressaltar o texto, referente à “fala” do mesmo informante sobre a mesma fotografia, durante a segunda entrevista realizada meses depois, ambos acompanhados da memória da fotografia, comentados livremente pelo personagem, partindo da escolha realizada de um conjunto de 28 fotografias (*Figura 2*).



Figura 1



Figura 2

¹ Refere-se à tese de doutorado, intitulada: “Fotobiografia, por uma metodologia da estética em Antropologia”, defendida em 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp.

Os marcadores visuais aplicados ao texto foram nos revelando aspectos importantes em torno do trabalho da memória dessas pessoas idosas. Comparando ou fazendo sobreposições sobre essas “falas”, começamos a perceber características da enunciação dos informantes, em diferentes momentos separados por intervalos de tempo, acerca de uma mesma fotografia. Passamos a observar mais concretamente palavras, ideais, histórias que se mantinham, se repetiam ou eram reafirmadas e outras que desapareciam, se escondiam, se perdiam ou, supomos, eram esquecidas e ainda aquelas que surgiam como acréscimos, nunca antes imaginados.

De toda maneira não tínhamos a pretensão, nestes ensaios, de realizar um estudo aprofundado, sob a ótica da linguística, para analisar aspectos da enunciação/evocação dos informantes, o que reconhecemos poderia ter sido valioso. Da mesma forma, não nos debruçamos a tecer reflexões precisas no campo da História Oral, apoiando-nos nas referências sobre o contexto dos processos de rememoração ou reminiscências. Para ambas as áreas, no entanto, esperamos, com este material, oferecer subsídios para pesquisadores interessados no futuro em realizar uma análise comparativa e minuciosa em torno das enunciações, recorrências, repetições, evocações de cada informante em três tempos de registro dos relatos orais.

Para as *Fotobiografias*, esse exercício nos sugeriu um trabalho, que nos parece ser relevante, à medida em que passamos a contar com camadas de histórias, que vão se completando, se suplementando ou desarticulando-se ainda mais. Reforçadas pela dupla particularidade dos suportes de expressão humana – palavra e imagem – essas camadas, no

entanto, foram nos permitindo encontrar revelações mais significativas, acerca de cada fotografia, caminhando para o quê, de fato, poderiam representar em termos de histórias de vida, se associadas a um conjunto maior, o *fotobiográfico*.

As “histórias de vida” que estudamos – priorizando as imagens – representam deste ponto de vista, no nosso entendimento, *pequenos filmes* compostos por fotogramas escolhidos em três momentos (20, 10, 03 imagens) que, efetivamente, os participantes se dispuseram a “montar”, por meio de fotografias, que eles próprios escolheram e organizaram.

Assim sendo, a *Fotobiografia* pensa a imagem – predominantemente fotográfica no nosso caso – não como um mero objeto, mas como um “acontecimento” – ora epifania, ora fenômeno no sentido etimológico das palavras –, um campo de forças que se cruzam e um *sistema* de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas (o verbal), figurativas e perceptivas (o visual).

A montagem de uma Fotobiografia

Se pretendemos realçar algumas das funcionalidades singulares da “montagem”, quando relacionadas a fotografias e na elaboração de *Fotobiografias*, como já dissemos, será por razões peculiares que surgiram no decorrer dessa pesquisa. A *primeira* está relacionada ao contexto de que no percurso do trabalho de campo não adotamos o imperativo para que as pessoas ordenassem os seus conjuntos fotográficos (aproximadamente 20 para começar, de dez, em seguida, e depois três), aos quais nos remetiam, em momentos temporalmente distantes. A realidade foi de outra ordem. Foram eles que nos *despertaram* para a importância

dos arranjos (“montagens”) que constituíam, por vezes, com hesitações, resistências e outras saudades.

A *segunda* razão é, paradoxalmente, mais tangível e visível, de um lado, e mais complexa e provocadora, de outro. Por

exemplo, descobrimos que uma *prancha*, outrora composta por 28 fotografias (*Figura 3*), por Dona Celeste, uma ex-artista de circo, foi, de repente, segmentada, recortada, *desfragmentada*.



Figura 3

Das 28 fotografias escolhidas originariamente, 11 delas permaneceram expostas – aliás, quase “perdidas” – no meio de 17 “janelas” (*Figura 4*) que se abriram de repente: janelas, telas, brancuras, quadros, transparências opacas, buracos, perdas, desapareições?

Ou, ainda, ‘fantasmas’ que se foram e voltaram a habitar as sinapses da memória e do imaginário das pessoas, confabulando *o quê* e *como* seriam e se dariam suas próximas reminiscências e reparações? Suas “sobrevivências”. Suas “supervivências”.

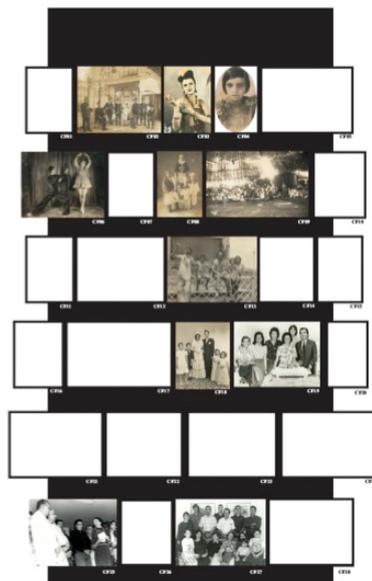


Figura 4

Esta “remontagem” ecoa como uma explosão, uma espécie de ‘terremoto’ da primeira montagem, uma espécie de dissolução e de desaparecimento de uma primeira *Fotobiografia* e, ao mesmo tempo, a necessidade de se reconstruir outra. Essa perturbação exigiu a uma

reordenação das 11 fotografias restantes (*Figura 5*). Onze fotografias não apenas privadas agora das relações que mantinham até lá com as demais, mas também 11 fotografias, que conduzem a uma nova e necessária “montagem”, uma “outra *Fotobiografia*”.

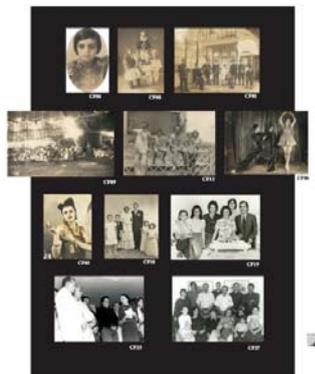


Figura 5

É assim – recorrendo mais uma vez às escolhas de Dona Celeste – que descobrimos que o pequeno rosto, com olhos grandes, marcas de sua primeira entrada na vida do circo (foto CF04) no primeiro arranjo de 28 fotografias, passará, no segundo arranjo, a ser a primeira do novo lote. Da mesma maneira, notar-se-á que, quando Dona Celeste elabora esse outro conjunto, ela desloca a foto CF03 – vestida de Carmem Miranda, apoteose de sua existência no circo – e dispõe a mesma ao lado da fotografia de celebração de seu casamento (foto CF18). Essa segunda montagem realça, nas sete primeiras fotografias encadeadas por Dona Celeste, algo que as quatro últimas *ressignificam* num outro patamar existencial. Falam, de um lado, da “grande família do circo”; de outro, da “grande família humana” que Dona Celeste construiu, sendo mulher e vivendo em outra época cultural.

Descobrimos ainda que, no caso de Dona

Celeste (observação válida, aliás, para os outros informantes), devemos ir, mais adiante, no tocante à(s) significação(ões) *possível(eis)* dessas reformulação e reorganização de suas fotografias, da primeira à segunda montagem. Em qual sentido? No sentido de que Dona Celeste não apenas teve de condensar e conglomerar marcos importantes de sua existência, mas teve também de renunciar e eliminar outros momentos, que faziam parte da prancha inicial de suas 28 fotografias.

O conjunto das fotografias assim “abandonadas”, no caso desta, a fala de quais lugares, de que épocas da sua vida, de quais figuras continuam vivendo na sua memória? Há de se ir mais longe. Será que as 17 fotografias retiradas– na *ordem* – não se constituiriam num roteiro possível de sua vida, num outro florilégio importante de sua vida, numa outra parcial *Fotobiografia*. Eis o que não podemos definir *a priori*, mas que, no

entanto, a(s) montagem(ns) nos revela(m) com clareza.

E, finalmente, na última escolha realizada por Dona Celeste (Figura 6), vemos a demarcação da presença de três fotografias, a foto CF03, já deslocada anteriormente de um primeiro para o segundo conjunto, na qual Dona Celeste

está vestida de Carmen Miranda, a apoteose de sua existência no circo; a celebração de seu casamento (foto CF18), que agora, na sua vizinhança, é posta ao lado da fotografia que demarca a sua viuvez, por ocasião do registro durante uma homenagem (*in memoriam*) ao marido (foto CF 25).



Figura 6

Na realidade, os cinco participantes da pesquisa, ao passarem de uma primeira montagem, para uma segunda e depois uma terceira fizeram eclodir, cada um ao seu modo, uma *outra mensagem*, composta de outras facetas particulares de sua *Fotobiografia*. Essas fotografias “excluídas e abandonadas” representam, a nosso ver, uma terceira montagem e uma não menos importante “história de vida”. O que Roland Barthes (1970) teria designado de “terceiro sentido” e que Albert Piette (1992) chamaria de “modo menor da realidade”. No caso desta pesquisa, queríamos apenas chamar a atenção do leitor para os desdobramentos heurísticos que as imagens nos proporcionam de uma maneira inequívoca.

Com a intenção de mostrar ao leitor a íntegra do processo compreendido em todas as etapas de montagem dos *panoramas*², dando relevo às fotografias que “desapareceram” – as excluídas pelo informante – ou que “permaneceram” – as novamente escolhidas – *no processo de escolha e montagem*, oferecemos ao leitor estes três conjuntos lado-a-lado.



² Relembramos que atribuímos o termo *Panorama* aos conjuntos fotográficos eleitos pelos informantes nos três momentos de escolhas e montagem da pesquisa: 20, 10 e 3 fotografias.

A ordenação de um conjunto de 20 fotografias, depois de 10 e finalmente de 3 fotografias, híbridas, já que, em ambas, tratavam-se ao mesmo tempo de operações de desmontagem (de corte), além de uma operação de remontagem, isto é, de uma nova reunião organizada e significativa de fotografias. As operações revelaram, de um lado, “evidentes perdas”, e de outro, “acentuados reforços” de um provável movimento existencial. Em outras palavras, entendemos que a montagem é sempre uma operação de ordem processual de “seleção, de modificação e de articulação de partes heterogêneas já existentes” (FONTANILLE e PÉRINEAU, 2002, vol. 7, p. 7-14).

Se for verdade que uma imagem colocada ao lado de outra (ou de outras) sugere e proporciona novos lugares passíveis de perceptos e de afetos, há de se convir que o conhecimento por imagem pode diferir de uma montagem para outra, por via de novas *configurações formais*. As mensagens, conseqüentemente, que emanarão desses sucessivos e múltiplos (re)arranjos – diversificados, reorganizados, cada vez mais, no caso, rarefeitos (20,10,03) permitem pensar que os traços principais das histórias de vida que procuramos revelar, privilegiando o conhecimento por imagens – tomaram configurações de ordens diferenciadas. Fato que pode enriquecer a qualidade das “histórias de vida”, preferencialmente encaradas a partir de um sistema de imagens que condensa, ao mesmo tempo em que vai revelando – de modo mais preciso que em relação à fala – uma realidade vivida.

Quer se queira ou não, “as aproximações texto-imagem, as justaposições imagem-imagem *interagem umas com as outras e produzem sentido que não aparece em nenhum dos elementos tomados separadamente*, exatamente como nos

ensinaram os teóricos russos da montagem (Koulechov, Alexandrov, Poudovkine, Vertov) (EISENSTEIN *apud* JOLY, 2002, p. 77). Transcrevemos o que o próprio Jacques Aumont afirma com relação à montagem em *Amnésies*:

“O que se monta no cinema, não é sem vida: são imagens, conjuntos já complexos, já comparáveis a organismos mais do que a elementos. Uma imagem capaz de ser montada é uma imagem que, pelo menos, possui um traço através do qual, ela vai poder entrar em relação com outras: uma imagem que contém um reserva virtual que não se esgota no que ela comunica ou expressa. A montagem é a atualização deste virtual: montar significa ajustar imagens de modo a fazer surgir o virtual que elas continham” (AUMONT, 1999a).

Essas operações de *montagem, desmontagem e remontagem*, no nosso caso, fortaleceram nossa determinação a levantar a questão: o que viria a ser uma *Fotobiografia*? Como defini-la ou, melhor dizendo, como poderíamos tentar nos aproximarmos de sua dimensão única e de sua carga existencial? Uma *Fotobiografia* é, pensamos, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir e, na medida do possível, desvendar, camada após camada, imagem após imagem – dentro, embaixo, em cima, nos arredores, nos entrecruzamentos de *figuras* de ordens múltiplas – traços e vestígios de emoções, sensibilidades, sentimentos, sempre, fragmentos da vida de uma pessoa ímpar. Para Didi-Huberman: “tentar uma arqueologia é sempre tomar o risco de pôr, uns aos lados dos outros, pedaços de coisas que sobreviveram, coisas necessariamente heterogêneas e anacrônicas, já que provenientes de lugares separados e de tempos disjuntos por lacunas. Ora, esse risco tem como nome: *imaginação e montagem*” (2006,

p.26-27).

O autor acrescentará: “A *montagem* será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de *construção da historicidade*” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.26-27). E acrescentaríamos, uma resposta também aos problemas das culturas, das sociedades, das pessoas. “À medida em que a *montagem* não está simplesmente orientada, ela escapa às teleologias³ e torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Assim sendo, o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao mesmo tempo, consegue mostrar que a história não se faz sem todas as complexidades do tempo, todas as camadas da arqueologia, todos os ponteados, os interstícios do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.27).

As *Fotobiografias* das cinco pessoas com as quais trabalhamos não escaparam a esse processo, cuja singularidade repousa precisamente na constatação de que a “*construção da historicidade*” de cada uma dessas vidas se dará principalmente a partir de imagens, que elegeram e montaram. Não denegaremos esse processo de *montagem* às palavras. Sabemos, com efeito, como as palavras – ao se concatenarem – conseguem, também, se constituir em frases, em períodos, conseguem formar capítulos.

³ Doutrinas filosóficas que procuram explicar os seres pela finalidade aparentemente destinados na construção, por exemplo, de discursos, romances, biografias, livros de memórias. O que, então, será essencial observar é a maneira como se dará a *montagem* – por vezes através de imagens, de palavras ou de ambas – e o modo cognitivo e a dimensão estética de cada um desses suportes oferecidos em “termos” e “figuras” de eclosão, construção e configuração dessas “histórias de vida”.

Para Christin, a escrita não reproduz a palavra, ela a torna visível. Acrescenta:

“A mutação da imagem em escrita confirma de forma bem clara, mas também bastante enigmática, uma observação, no entanto, simples: o *espaço*⁴ é o único *dado formal* que permanece idêntico em cada uma delas. Como se esse [o espaço] constituísse um princípio comum a ambas, a imagem e a escrita, e como se a ele se devesse até mesmo a redução da *figura* em *signo*” (CHRISTIN 1995, p. 17, grifos nossos). Ao entrar nas propostas de Christin, cujo projeto fundamental de pesquisa é a presença da imagem nos diferentes sistemas de escrita, em especial, na civilização do ideograma japonês devemos circunscrever, primeiro, a sua tese central: a escrita é uma *dupla imagem*. A *palavra* nasceu da imagem. A *escrita* nasceu da imagem. Ambas devem sua existência e sua eficácia à *imagem*. Eis o que, resumidamente, Christin (1995) nos diz.

Para existir, quer seja um retrato, um texto escrito – que é uma outra imagem -, é necessário dispor de um “suporte” ou para dizê-lo, em termos menos técnicos, de uma “tela” (branca ou escura), de um “quadro”, de um “fundo”, de um “espaço”. Sem este “vazio”, capaz de engendrar, as escritas não poderiam ter surgido. O “branco” de uma folha de papel é o palco necessário para que possa emergir uma figura, isto é, uma outra imagem. Christin, que dentre muitas outras obras, é autora de *Poétique du Blanc: vide et intervalles dans la civilisation de l’alphabet* (2000, reedição ampliada 2009), assunto que é retomado pela autora também em “*Pensée écrite et communication visuelle*” (2007, p.15-24).

⁴ Esse espaço, a autora qualifica ainda como “fundo”, como “tela”, “quadro”, “vazio capaz de engendrar uma forma inédita”.

A tela e a memória

Eis que entramos intuitivamente no “mundo das formas” nesta pesquisa. Não em busca do pensamento discursivo [lógico], mas talvez, tomados pelo pensamento estético [intuitivo]. Primeiramente, foram as propostas *visuais formais*, elaboradas em diferentes momentos da pesquisa – a partir de escolhas/seleções e montagens/ordenações dos informantes – que se concretizaram enquanto *formas* – maneiras de ver, de ler e de produzir um pensamento – em torno de um conjunto de fotografias oferecido pelos informantes para representar uma história visual de vida.

Neste momento, de elaboração das propostas visuais formais, procurávamos entender não apenas *o quê* um conjunto de fotografias guardadas – em álbuns, quadros, porta-retratos, gavetas, malas – escolhidas e montadas por um idoso – era capaz de despertar e de revelar em torno de um panorama de vida na velhice, mas, *como* esse mesmo conjunto de imagens nos permitia *pensar* de maneira *singular*. Valíamo-nos da premissa de que *toda* imagem é portadora de um pensamento, isto é, *veicula* pensamentos. Portanto, propusemos modelos, traçados, *formas* de trabalhar as fotografias em disposições horizontais (lineares), verticais (colunares), circulares (múltiplas) e híbridos circulares (múltiplos).

Descobríamos, portanto, o mundo das formas na medida em que as histórias de vida que compúnhamos com as cinco pessoas, resultavam tanto do *trabalho da memória*, quanto do “pensamento” que as imagens produziam ao se associarem e ao dialogarem entre si, portanto, ao ganharem necessariamente outra *forma visual*.

Sabendo que toda imagem leva consigo primeiramente algo da representação de um pensamento sobre o “real”, mas é capaz de veicular de um lado, o pensamento daquele que propôs a imagem, e de outro, o pensamento de *todos aqueles que olharam* para ela, todos esses espectadores, inclusive cada um de nossos informantes, que “incorporaram” nela, seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, passamos a reconhecer que cada *Fotobiografia* traria esta dupla vertente, nos carregando para outros horizontes, os territórios da *memória*. Toda imagem é uma *memória de memória(s)*.

Os suportes de nossas memórias são múltiplos como são as escrituras humanas. Não que a nossa abóbada memorial seja da mesma natureza que a abóbada celestial e de seus discursos possíveis com os deuses. Nossa abóbada é sim, a tela nobre sobre a qual se depositam, dialogam e até se enfrentam nossas lembranças verdadeiramente vividas: a memória é o suporte, fundamentalmente, *imagético* e *imaginário* de nossas *histórias de vida*. Essas lembranças não são apenas de ordem racional, mas são geralmente – e inconscientemente – os espaços e expressões de nossas sensibilidades e paixões ante a vida. A vida humana torna-se, deste modo, uma *história de vida*, quando se propõe a reconhecer a memória de seus signos, intervalos, interstícios e esquecimentos.

Da mesma maneira que a escrita não poderia se tornar visível sem “suporte”, sem um “fundo”, sem uma “tela”, as imagens escolhidas e organizadas por nossos personagens, em três momentos diferentes, não poderiam ser eleitas, não fosse a pré-existência fundamental de uma “tela”, de um “fundo” para essas figurações materiais que, no caso, são,

predominantemente, fotografias. Nessas *histórias de vida*, as figuras/imagens escolhidas não se limitam então a meras fotografias.

As escolhas realizadas são, de certo modo – e em todas as operações de *seleção* e *montagem* – aparições repentinas, raios, estouros oriundos de um “fundo” mais complexo e sempre em estado de vivência. Este “fundo”, esta “tela”, esta “superfície”, constelada por mil lembranças, chamamos de *memória*. É a partir desta *memória* que, em três momentos diferentes – e com intensidade e em contextos diversos – as fotografias passaram a ser escolhidas, re-escolhidas ou eliminadas.

Essa metáfora, retomada à problemática levantada pela emergência da escritura, fica assim transposta à questão das *histórias de vida*, quando priorizarmos a imagem (as fotografias, em especial). A metáfora ainda nos conduz a duas outras reflexões. A primeira, quais são as relações que as fotografias – escolhidas e montadas – em três operações sucessivas, entretêm tanto em nível de suas “figuras” como no tocante a “intervalos” e “interstícios” com que se apresentam? Segunda, o que poderiam vir a significar os interstícios deixados a cada nova escolha e, de outro lado, quais as novas dinâmicas que vão se estabelecendo, tanto entre esses interstícios as fotografias eliminadas), como entre as fotografias que subsistiram.

Por meio de fotografias, de suas interferências, interstícios e diálogos, cada vez mais apurados, na abóboda neuronal e no seu imaginário vivo, as imagens escolhidas, evocam e representam a quintessência de sua *história de vida*. E assim temos nas *Fotobiografias*, a conjugação das grandezas derivadas da escolha de quem propõe conjuntos fotográficos com sua *pluralidade*, que habita o campo das

possibilidades e que se fazem múltiplas, fartas, da formação de conjuntos fotográficos à feitura de uma *Fotobiografia*.

Referências

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

_____. *Annésies, fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: Ed. P.O.L, 1999(a)

_____. Mon beau montage, ô ma mémoire. In: *Annésies. Fictions du Cinéma d'après Jean-Luc Godard* [Annésies. Ficções do cinema segundo Jean –Luc Godard]. Paris: POL, 1999(b).

BARTHES, Roland. O Terceiro Sentido In: *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. [original francês: 1970].

_____. *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, 2 a ed., 1984].

_____. Le troisième sens. Notes sur quelques photogrammes de S.M.Eisenstein. *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III, Paris: Éditions du Seuil, Col. “Essais, 239”, 1982 [1970].

BRUNO, Fabiana. *Retratos da Velhice: um duplo percurso metodológico e cognitivo*. 2003. 309p. Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2003.

_____. *Fotobiografia. Por uma metodologia da estética em antropologia*. Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas/SP, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995. (Idées et Recherches).

_____. *Poétique du Blanc*. Vide et Intervalle dans la Civilisation de l' Alphabet. Leuven: Peeters, 2000(a).

_____. The first page. *European Review*, vol. 8, no 4, 2000(b). p. 457-462.

_____. **Poétique du blanc:** vide et intervalles dans la civilisation de l'alphabet. Paris: Peeters-Vrin, 2000(c). Reedição ampliada Vrin, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps.** Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. (versão espanhol: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 2a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000).

_____. **L'image survivante.** Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002(a). (versão português: *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

_____. **Images malgré tout.** Paris: Editions de Minuit, 2003(b). (versão portuguesa: *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Imago, 2012).

_____. L'image brûle. In: ZIMMERMANN, Laurent (Org.). **Penser par les images.** Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Ed. Cécile Defaut, 2006. p.11-52.

_____. **L' image ouverte.** Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Gallimard, 2007, (Coleção Le Temps des Images).

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.**

Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002(a). [título original: **The Film Sense**, 1947].

_____. **A forma do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002(b). [título original: **Film Form**, 1949].

FONTANILLE, Jacques; PÉRINEAU, Sylvie (org.). **Revista Visio** (Revue Internationale de Sémiotique Visuelle, Le montage au cinéma/The Editing) in Cinema, vol. 7, números 1-2. Laval: Université de Laval, 2002.

_____. Le montage au cinema. **Visio.** Revue Internationale de Sémiotique visuelle, vol.7, no 1 e 2 (Primavera de 2002), Laval, p.7-14.

IONESCO, Eugéné. **Entre la vie et le rêve.** Paris: Gallimard, 1996. [original francês: 1966].

JOLY, Martine. Le montage expressif sauvage (Du Ciné à la TV). **Visio.** Revue Internationale de sémiotique visuelle. vol. 7, números 1-2 (Primavera-Verão de 2002). p.75-80.

PIETTE, Albert. **Le mode mineur de la réalité.** Paradoxes et photographies en anthropologie, Louvain: Peeters, 1992.

Recebido em 2014-12-09
Publicado em 2014-12-10