

## Uma antropologia das “supervivências”\*: as fotobiografias

Fabiana Bruno

A imagem é uma extraordinária “montagem”  
— não histórica — de tempo.

Didi-Huberman\*\*

A fotobiografia que se pretende discutir pensa a imagem — predominantemente fotográfica — não como um mero objeto, mas como um “acontecimento”<sup>1</sup>: ora epifania, ora fenômeno, no sentido etimológico, 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). Partiremos de uma experiência de pesquisa<sup>2</sup> de doutoramento, realizada com pessoas idosas na tentativa de descobrir com elas, a partir de suas fotografias (visibilidade) e de seus depoimentos (verbalidade), a memória

que guardam e traçam de sua própria existência. Essa pesquisa foi desenvolvida com cinco pessoas, homens e mulheres, com faixa etária entre 70 e 80 anos, que nem sempre se conheciam, mas que tinham em comum o fato de ter a sua disposição um “baú” ou, pelo menos, uma coleção pessoal de fotografias reunidas ao longo de suas vidas. Desse modo, daremos uma atenção especial à *montagem* de conjuntos fotográficos, realizada por esses idosos, para chegar ao conceito de *fotobiografia*, aqui referida como instâncias verbo-visuais e figurativas.

Uma *fotobiografia* pode ser compreendida como uma imagem-memória. E, assim sendo, pensaremos a imagem nos termos de um “trabalho transterritorial”, como definiu Philippe Dubois (1995), como uma encruzilhada de várias formas de representação visual. Partindo dessa visão “oblíqua”, como propõe Dubois, buscaremos aberturas e significações conceituais, na direção do que possa existir no coração de um *sistema* (Bateson), para trabalhar as singularidades das expressões comunicacionais dos documentos verbo-visuais dos informantes idosos: palavras, textos, fotografias e vídeos.

\* O termo “supervivência” retoma a importante reflexão de Didi-Huberman, quando trata de “survivance” das imagens. Na tradução, melhor do que “sobrevivência”, o conceito evoca a intensa vida presente nas imagens. Ver Georges Didi-Huberman, 2002.

\*\* Didi-Huberman, 2000, p. 16.

1 Ver, nesta mesma obra, o artigo intitulado “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”, de Etienne Samain.

2 Pesquisa iniciada em âmbito de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, e ampliada e finalizada no doutorado (2009), pelo mesmo programa e com o apoio da Fapesp. Prêmio Capes de tese 2010.

## O contexto da pesquisa

O mundo da *fotobiografia* está conectado ao universo da “fotografia de família”. Compor uma *fotobiografia*, portanto, significa mergulhar mais profundamente na intimidade e nos segredos dos baús, das malas, das páginas dos álbuns, dos quadros, dos porta-retratos, das caixinhas e gavetas, das carteiras e bolsas, em suma, dos arquivos ditos “de família”. É adentrar no anonimato de uma fotografia que até então estava depositada estritamente no contexto da vida privada, repousando no ambiente das relações familiares.

Família, dessa forma, é uma ampla cortina, que se abre para o desvendamento das histórias de vida. Os nossos cinco personagens informantes se configuram, por sua vez, como guardiões da memória ou responsáveis pela “manutenção do valor-família”, conforme lembra Barros (1998). Ao reconstruírem suas histórias de vida nos oferecem uma representação de sua família e de um modelo familiar, cujo conceito se encontra hoje em plena mutação. Com efeito, as *fotobiografias* que apresentaremos são reflexos de um conceito de família, oriundo de variáveis de tempo e espaço, conjugadas por uma sociedade determinada, a qual, nos dias atuais, transporta novos pensamentos sobre o modelo do que venha a ser “família”.

Por serem todos, atualmente, avós ou bisavós, nascidos nas primeiras décadas do século XX, os informantes desse estudo representam o início de uma trajetória da grande família, da “capacidade de agregação de uma ampla rede familiar em torno de si” (Barros, 1998, p. 35). Desse envolvimento, resta ainda que acabam assumindo a tarefa de preservar os arquivos da memória familiar, notadamente, por meio dos álbuns de família.

As reflexões em torno do conceito e da construção de uma *fotobiografia* apresentadas aqui originam-se, também, de uma proposta de pesquisa que está organizada numa dupla vertente: a primeira, de *cunho antropológico comunicacional*, em torno das “representações imagéticas” escolhidas por cinco idosos como formas de “evocar” e de “resumir”, ora sua própria “história de vida”, ora o complexo “ritual de passagem” que a *significa*. E a segunda, de *cunho cognitivo*, examinando, dessa vez — no duplo registro do verbal e do visual —, como essas pessoas escolhem e organizam, isto é, como “formam” — a imagem enquanto “forma” — e como “montam” — a problemática da “montagem” — a sequência das imagens por elas escolhidas, com vistas à evocação, à transmissão e à perpetuação de sua própria existência por meio de uma *fotobiografia*.

Nessa dupla perspectiva, a proposta é fundamentalmente uma tentativa de exploração do “trabalho da memória” na velhice: o que guarda e conserva, o que transforma e ordena, o que configura e — talvez — transfigura. Ou ainda, como podemos constituir em termos verbo-visuais perspectivas antropológicas, estéticas, figurativas e poéticas para uma *fotobiografia*.

Nesse estudo verbo-visual, acerca de imagens de memória, entre os propósitos principais encontra-se também uma dupla interrogação: em que medida as imagens — além de nos fazerem pensar — seriam também “formas que pensam”, quando associadas umas às outras; e em que medida poderemos, com base em uma observação precisa da “montagem” dessas imagens, pelos informantes, chegar a definir melhor tanto o trabalho da memória como as possíveis configurações (*patterns*) que vão se delineando no tempo da ve-

lhice, quando o olhar abrange um território específico e revela uma história.

### *Caminho metodológico: as imagens e suas inter-relações vivas*

As *fotobiografias* de cinco pessoas idosas só puderam efetivamente nascer, no campo dessa pesquisa, em termos metodológicos, porque — sem termos desprezado o verbal — demos prioridade e confiança ao *trabalho* das imagens, carregadas de memórias, que puderam, *diferentemente* do verbal, “refletir” e se colocarem a “pensar”, “a redescobrir”, “a esquecer”, a memória de pessoas idosas. Nas etapas, portanto, desse percurso metodológico, que apresentaremos a seguir, o verbal e o visual partilham da tarefa de fazer da vida de uma pessoa idosa um pequeno “filme” que ela própria *monta, desmonta e remonta*.

Como já adiantamos, o estudo se desenvolveu com a colaboração de cinco pessoas: homens e mulheres, numa faixa etária de 70 e 80 anos, detentores (coleccionadores, por vezes, produtores) de fotografias, os quais nem todos se conheciam. Em comum, além da velhice, os informantes tinham a intimidade com a memória de suas famílias, materializada na forma dos seus baús e álbuns fotográficos, *histórias* reunidas ao longo de suas vidas. A cada uma dessas pessoas idosas, após um período de reconhecimento mútuo de pelo menos três meses, foi solicitada a tarefa de dedicar-se à revisitação de suas fotografias pessoais, repousadas em seus baús. Ao final desse reencontro com os álbuns e baús, os informantes precisariam escolher aproximadamente 20 imagens, das quais “gos-

tassem muito e que melhor pudessem representar as suas próprias trajetórias de vida”.

No momento de apresentar a seleção das 20 imagens, procedimento de pesquisa integralmente gravado em áudio, os informantes iam tecendo comentários muito singulares. A cada golpe de olhar, detinham-se sobre a imagem em seleção, e ao mesmo tempo, num vaivém, dirigiam o olhar para o conjunto que ia se compondo. O que pensar? O que escolher? Que imagens representarão com mais acuidade uma trajetória de vida marcada por tantos eventos, tantos cortes, tantas perdas, tantas pessoas?

Dessa forma, os cinco idosos informantes ofereceram dados visuais e verbais à pesquisa. Propusemos-lhes, então, uma *nova* tarefa: selecionar, do conjunto de 20 fotografias já apresentadas, apenas 10. Após repetirem o mesmo procedimento, envolvendo o processo de *escolha*, 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 memória, *induzido e produzido* pelo rearranjo e pela reformulação das próprias “formas” significativas contidas nas fotografias.

À luz desses *duplos dados visuais e orais* e do *horizonte operacional* percorrido, propusemo-nos a investir numa proposta metodológica e exploratória preferencialmente *visual*, para enriquecer questões inicialmente indagadas pela pesquisa, entre elas: o *trabalho da memória* da pessoa idosa e a sua *singular arquitetura*, quando ousa dar credibilidade às imagens. O objetivo direcionava-se a recuperar questionamentos sobre as escolhas de *formas de montagem* de fotografias guardadas ao longo da vida por essas pessoas idosas e as *escolhas e arranjos* que podiam vir a representar *fotobiografias*.

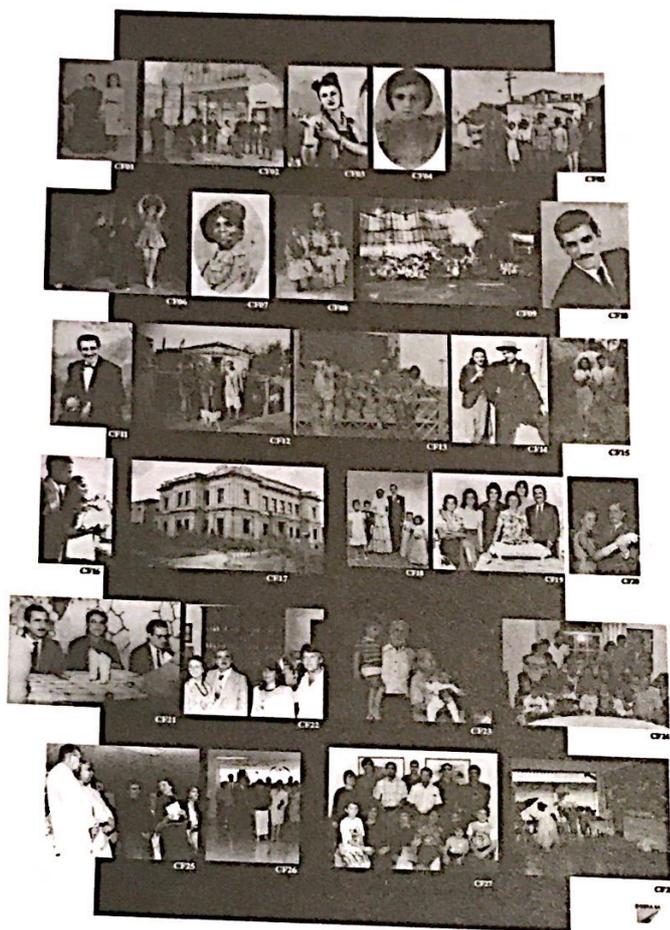


FIGURA 1 — Arranjo da Memória I: Cada um dos cinco informantes escolheu de seu baú fotográfico cerca de 20 imagens e ofereceu uma ordenação para o conjunto. Apresentamos aqui, na ordem de montagem da informante, as fotografias oferecidas por dona Celeste em 2003 relativas à primeira escolha e montagem.

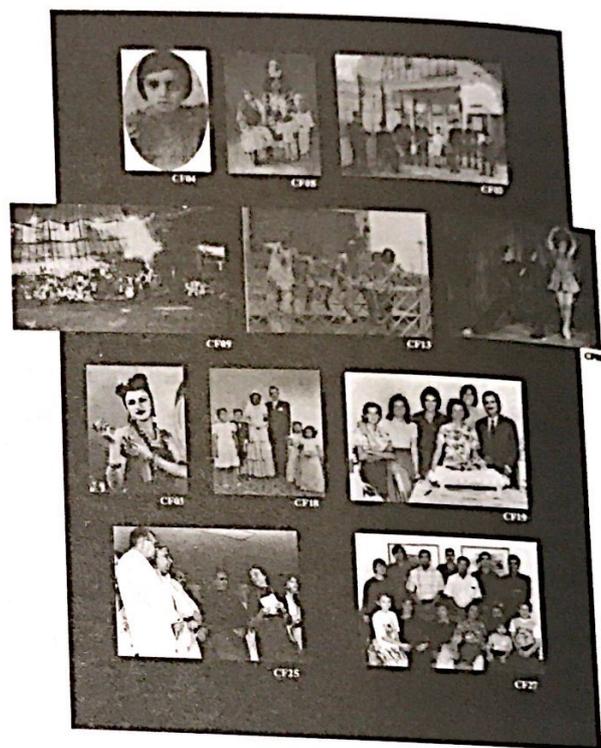


FIGURA 2 — Arranjo da Memória II: Dentre as 20 fotografias escolhidas, os informantes fizeram uma nova seleção de 10 imagens e apresentaram uma nova ordenação para o conjunto. Esta é a segunda biofotomontagem que realizou dona Celeste meses depois em 2003.

De um material muito mais amplo, retomaremos aqui dados oriundos do duplo conjunto de fotografias escolhidas e montadas, no caso, pela informante, dona Celeste Pires da Costa Ferrari, ex-artista circense, como logo veremos. Escolhas e arranjos que chegam a representar suas “fotobiografias”, suas memórias de vida. Importa, desse modo, não procurar diretamente uma análise sociológica, psicológica e existencial dos dados evocados pelo informante, mas perguntar o que

o presente instrumento metodológico poderia proporcionar e nos oferecer em termos de apreensão e de compreensão da memória de pessoas idosas.

A essas etapas de *escolha* e *montagem* de conjuntos fotográficos, passo a passo, construídas e reconstruídas pelos informantes denominamos *Arranjos Visuais*.

Tendo concretizado as duas operações de escolha e montagem, passamos a uma nova etapa metodológica,

na qual realizamos explorações em torno das diferentes *formas* de leitura das pranchas fotográficas: *horizontal, vertical e circular*. Como resultado, que apresentamos a seguir, essas *formas* nos sugeriram trabalhos que podem ser realizados com as próprias imagens, a partir da inter-relação da fotografia com o relato oral. É bom salientar o fato de que submetemos à apreciação de nossos cinco informantes essas *montagens* em *traçados horizontal, vertical e circular*.

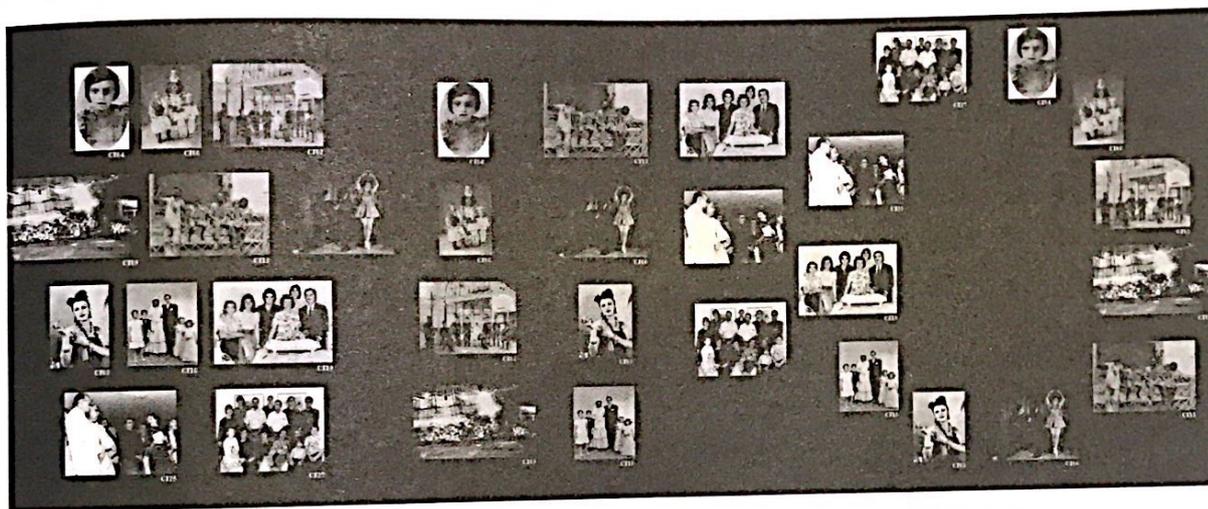


FIGURA 3 — *Forma Visual*: Para o conjunto da segunda escolha do informante foram propostas disposições em diferentes formas visuais de leitura: *horizontal, vertical e circular*.

Quando nos propusemos a dar prioridade às fotografias, sabíamos que as imagens carregavam um potencial de revelação e uma capacidade de dialogar entre si, ao se colocarem num plano de correspondência — no sentido comunicacional do termo — e de estabelecimento de uma rede de relações não meramente *sígnicas*, mas também *significativas*.

Dessa maneira, entendemos que os *traçados* de formas horizontal, vertical e circular, desenhados em tor-

no do mesmo conjunto de fotografias de dona Celeste, estruturam, entre as imagens, pensamentos associativos. Palavras, melodias, assim como imagens, são formas singulares e complementares, simbolizações que dispomos para representar a realidade de nossa condição humana. Perguntamos: será que podemos ir mais adiante e afirmar que escritas, melodias e imagens, por serem veículos de pensamentos e ideias, são “acontecimentos” organizados, estruturados e dinâmicos?

Os resultados dessas explorações que apresentamos até aqui em torno das diferentes formas de leitura das pranchas fotográficas contribuíram para evidenciar a potencialidade do trabalho das próprias imagens e nos conduziram a outros estudos visuais.

Conforme nossa proposta, cada um dos informantes escolheu a *forma* que mais lhe *agradava* em termos de apresentação e de representação de suas fotografias. Dona Celeste elegeu a *forma horizontal* porque para ela, como explica apontando para o traçado, “aquí começa [...] e é bem explicado o crescimento da família [...]”. Outro informante, seu Manoel Rodrigues Seixas,

ex-ferroviário, que trabalhou como chefe de estação durante muitos anos, preferiu, por sua vez, a *forma vertical* por essas razões que procurou evidenciar: “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. Você já fixa o olhar, logo de cara já [...]. Elas todas, é, ficou [...] é uma sequência [...] são históricas”.

No momento seguinte os informantes realizaram uma escolha final: a escolha síntese de *três* fotografias dentre todas já incorporadas à pesquisa, o que apresentaremos a seguir.



FIGURAS 4A, 4B e 4C — Os três momentos de *escolha e montagem*: conjunto com 28, 11 e 3 fotografias de dona Celeste<sup>3</sup>.

3 Esses três arranjos apresentados não excluem pelo menos um quarto, ocorrido durante essa tríplex montagem, em função das fotografias deixadas de lado ou reesquecidas.

Nesse sentido, uma primeira leitura verbo-visual desses resultados nos conduz à convicção de que a possibilidade de *montagem e organização* das fotografias em termos de conjunto pode revelar a existência de um trabalho que conjuga o *pensamento próprio da imagem*<sup>4</sup> associado à *memória* do informante. A forma de *ordenação e combinação, reformulação ou associação* (Aumont, 1996) das fotografias evidencia a existência de maneiras particulares de ver e pensar histórias/fragmentos visuais de vida próprios de uma memória em constante trabalho.

### Montagens fotobiográficas

O termo “montagem” poderia parecer inadequado no âmbito dessas *fotobiografias*, confinado e reduzido que é, muitas vezes, às imagens cinematográficas. Seria, desse modo, uma felicidade poder libertar e descobrir, pensamos, essa noção que, longe de pertencer ao único universo das imagens — o cinema, a fotografia, o vídeo, a televisão, a infografia, os quadrinhos, os romances, os jornais, as revistas... —, é finalmente a “operação constitutiva” de um impressionante número de realidades que nos circundam diariamente: monta-se um ateliê, monta-se um romance, monta-se uma máquina, monta-se uma peça de teatro, monta-se a lona do circo, monta-se um álbum de fotografias. É necessário, desse modo, “desfazer” a “montagem”.

4 Aqui apresento a proposição lançada por Etienne Samain, a partir de outros autores, de que, independentemente de nós, autores ou espectadores, as imagens (por exemplo, as fotografias) seriam formas que, entre elas, se comunicam, dialogam.

Poderíamos fortalecer nossa definição conceitual a partir de outro ponto de vista, levantando a questão: o que viria a ser montar uma *fotobiografia*? Como defini-la ou, melhor dizendo, como poderíamos tentar nos aproximar de sua dimensão única e de sua carga existencial? Ela é, primeiro, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir — e, na medida do possível, de desvendar —, camada após camada, imagem após imagem — dentro, para cima, embaixo, nos arredores, nos entrecruzamentos de *figuras* de ordens múltiplas — traços e vestígios de emoções, de sensibilidades, de sentimentos; sempre, fragmentos da vida de uma pessoa. Ora, para Didi-Huberman, “tentar uma arqueologia é sempre correr o risco de pôr, lado a lado, 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 — dirá ele — *imaginação e montagem*” (grifos do autor).

A *montagem* será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de *construção da historicidade* [das culturas, das sociedades, das pessoas...]. Na medida em que a *montagem* não está simplesmente orientada, ela escapa às teleologias [doutrinas filosóficas que procuram explicar os seres pela finalidade aparente a que parecem destinados] 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, pp. 26-7)

Podemos completar nosso questionamento nestes termos:

O que significa e implica o fato de “montar” quando se fala de uma *fotobiografia*? O que significa a “desmontagem”, a “remontagem”, quando nos deparamos com uma *fotobiografia*? Significa que essas operações — sucessivas e complementares — remetem diretamente a um trabalho sobre o tempo e, conseqüentemente, sobre a história. No caso, dona Celeste — assim como nossos outros informantes — tratou de redimensionar os tempos de uma existência e, também, de requalificar sua própria experiência (vivência) humana.

A montagem é uma *exposição de anacronias* na medida em que surge como uma *explosão da cronologia*. A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Cria então um choque e um movimento [...] uma história melancólica e sutil, enlutada como um vento de cinzas. Uma história alegre e ajustada, encantadora como um relógio que se desmonta. (Didi-Huberman, 2007b, pp. 23-5; 2009, p. 133)

Isso basta para lembrar ao leitor que tanto o conceito como nós somos complexas montagens de tempo e de espaço, um comprido filme (nossa existência) que tem, porém, “começo e fim”. Além disso, esta outra realidade: estamos apenas de passagem, em perpétuo processo de montagem, de desmontagem, de remontagem numa sociedade que, para se manter viva, precisa, também, sempre se reorganizar, se remodelar.

Não será a questão principal, na perspectiva dessa pesquisa, discutir as numerosas e complexas interro-

gações que levantam a montagem de imagens em geral. Se nos propusemos discutir aqui alguns aspectos da “montagem” relacionados a imagens fotográficas, foi por uma dupla razão.

A primeira consiste no fato de que, em nenhum momento dessa pesquisa, pedimos aos nossos informantes para ordenarem os pequenos pacotes de 20, 10 e 3 fotografias. Foram eles os responsáveis pelas respectivas e efetivas montagens. Significa, portanto, que, para eles, tais ordenações têm um valor memorial e afetivo significativo e, provavelmente, hierarquizado. Valor afetivo e memorial que podemos entender nos termos de uma pessoa, quando, por exemplo, ela nos pergunta: quais seriam os três livros que levaria numa ilha deserta? Eis, então, que a memória, sempre alerta, se movimenta, se desdobra em milhares de perguntas, as quais foram estimuladas, aqui, pelas fotografias.

E a segunda razão diz respeito ao fato de que os informantes não fizeram apenas uma “montagem”. Submeteram-se a uma tríplice operação: a primeira, de montagem de um conjunto da ordem de 20 fotografias, a segunda e a terceira, híbridas, já que, em ambas, tratava-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. O que revela, de um lado, “evidentes perdas” e, de outro, “acentuados reforços” de um provável movimento existencial. Em outras palavras, a montagem é sempre da ordem da “seleção, da modificação e da articulação de partes heterogêneas já existentes” (Fontanille e Péreineau, 2002, p. 7).

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*. Consequentemente, as mensagens que emanarão desses sucessivos e múltiplos (re)arranjos — diversificados, reorganizados, cada vez mais, no caso, rarefeitos (20, 10, 3) — 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 se condensa ao mesmo tempo em que vai revelando, de modo mais preciso — do que a fala —, uma realidade vivida.

As *fotobiografias* dos cinco informantes, portanto, não escaparam a esse processo, cuja singularidade repousa precisamente no fato de que a “construção da historicidade” de cada uma dessas vidas se deu principalmente a partir de imagens, que elegeram e montaram. Não denegaremos esse processo de montagem às palavras. Sabemos, com efeito, como elas — ao se concatenarem — conseguem, também, se constituir em frases, em períodos, conseguem formar capítulos e desembocar na construção, por exemplo, de discursos, de romances, de livros de memórias. O que, então, será sempre importante observar é, de um lado, a maneira como se dará a montagem — ora através de imagens, ora de palavras ou de ambas — e, de outro, o modo cognitivo e a dimensão estética que cada um desses suportes proporcionará em “termos” e “figuras” de eclosão, de construção, de configuração dessas “histórias de vida”.

Na realidade, os cinco informantes, ao passarem de uma primeira montagem para uma segunda, fizeram

eclodir, cada um ao seu modo, uma *terceira 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 (1984) talvez tivesse designado de “terceiro sentido” e o que Albert Piette (1992 e 1996) chamaria de “modo menor da realidade”<sup>5</sup>. No caso dessa pesquisa, gostaríamos apenas de chamar a atenção para os desdobramentos heurísticos que as imagens nos proporcionam de uma maneira inequívoca.

É necessário “abrir as imagens” ou a imagem é “algo sempre construído”, diria e repetiria Georges Didi-Huberman (1999 e 2007a). O que essa advertência e essa insistência poderiam significar para nós que pretendemos trabalhar sobre *conjuntos* de imagens e várias *montagens* de imagens? Quais as funções da *montagem* e como se revelam visualmente no espaço das cinco *fotobiografias* que levantamos? Além disso, no horizonte de Deleuze e, sobretudo, de Didi-Huberman, deveríamos permanecer sensíveis a outras interrogações: as *fotobiografias* são, todas, portadoras de “movimento”, de “tempo”, de “memória” e de “esquecimento”. Ou seja, as fotografias são pensamentos e nossos cérebros são suas telas<sup>6</sup>, sempre fugitivas. As imagens oferecem

5 Albert Piette, *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain, Peeters, 1992. Piette, um antropólogo, levanta essa questão simples e de peso: Por que os antropólogos não sabem ficar atentos aos pequenos “detalhes” das culturas e das vidas humanas? “Detalhes” que julgam serem “secundários” ou “sem importância”, quando poderiam proporcionar algo mais substancial que as “sagradas vertentes maiores” das ciências humanas e da antropologia em especial.

6 Referência à entrevista “Le cerveau, c’est l’écran” concedida por Deleuze após a publicação de *Imagem-tempo*, reproduzida in De-

espaços de diálogos não apenas entre elas, mas com os outros suportes da comunicação humana, que deles nasceram: a fala e a escrita. Diálogos e confidências entre fluxos que perpassam o real e o imaginário dos homens, que percorrem seus contextos existenciais, suas histórias infinitas, que habitam suas memórias.

Procurávamos entender não apenas *o que* 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*. Descobrimos o mundo das formas, portanto, na medida em que as histórias de vida que compusemos com os cinco informantes resultaram tanto do *trabalho da memória* quanto do “pensamento” que as imagens produzem e constroem ao se associarem e ao dialogarem entre si. Essas histórias, desse modo, ganharam necessariamente outra *forma visual* e outra dimensão memorial.

Não acreditamos — salvo em raras experiências — que seria possível elaborar uma *photobiografia* sem um comentário (verbal ou escrito) que a sustentasse e a significasse minimamente. Apesar das ambiguidades criativas das fotografias, apesar de suas naturais polissemias, em que medida, no entanto, essas mesmas imagens são capazes de acrescentar outras significações necessárias àquelas oferecidas pela fala e pela escrita?

---

leuze, 2003, pp. 263-4 (Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et Entretiens. 1975-1995*. Edição preparada e estabelecida por David Lapoujade. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003).

Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, há de se perguntar, primeiro, qual, entre essas funções [*expressar, despertar e descrever*], a [função] que pode assumir a imagem visual. Vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito à sua capacidade de *despertar*; que sua utilização para fins *expressivos* é problemática; e que, reduzida a si mesma, a possibilidade de se igualar à função *enunciativa* da linguagem lhe falta radicalmente. (Gombrich, 1983, p. 323)

Poderemos com certeza enriquecer e ampliar ainda mais o debate com outro questionamento de Didi-Huberman (2006, p. 14): “A que gênero de conhecimento a imagem pode abrir espaço?”. Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico esse “conhecimento pela imagem” é capaz de trazer? Precisariamos, para responder melhor, reescrever toda uma *arqueologia do saber das imagens*. O desafio que nasce desse questionamento é a constante *interpenetração do visual e do verbal*, que levanta a interrogação: como construir e apresentar essas “histórias de vida” em termos não meramente sociológicos, mas, sim, estéticos, isto é, por meio de combinações e de variações não apenas gráficas e visuais, mas, sim, de verdadeiras ressignificações verbo-visuais das histórias de vida.

Com base nas reflexões apresentadas, consideramos que as *photobiografias* dos cinco informantes sujeitos de nossa pesquisa deveriam ser elaboradas a partir de três “camadas” — no sentido alusivo e remissivo à própria memória —, propostas decorrentes de momentos e de resultados de escolhas e de montagens: seleção de um conjunto de 20, de 10 e de 3 fotografias.

Essas camadas, no entanto, são merecedoras — dada a sua própria complexidade — de uma linguagem poé-

tica e estética, para que possamos nos aproximar de uma tradução narrativa do percurso de vida de nossos informantes, necessária, sobretudo, no campo da antropologia, pois desde o princípio priorizamos e demos créditos à *vida própria das imagens* (fotográficas, no caso).

O Caderno de *Fotobiografia* apresenta-se num formato horizontalizado (paisagem), no tamanho 21x28 centímetros, em cromia. Para cada um dos cinco informantes, o Caderno de *Fotobiografia* dedica aproximadamente 70 páginas na tentativa de contar uma história visual de vida (composta de imagens — que são textos — e textos — que são também imagens) (ver Anne-Marie Christin, 1995). As páginas sempre são iniciadas exclusivamente por uma fotografia, seguida pelos textos que vão sendo narrados pelos personagens, respeitando no conjunto a ordem oferecida pelos informantes.

Portanto, cada uma dessas camadas conjugada no Caderno de *Fotobiografia*<sup>7</sup> de nossos informantes em forma de “índices” fotográficos (Figura 5) tem a função de mostrar e integrar as escolhas realizadas por eles em cada momento da pesquisa. É importante ressaltar que essas escolhas sempre variam em torno das mesmas fotografias apresentadas ao primeiro conjunto selecionado. Os índices aparecem como espécies de mosaicos ou de imagens cruzadas, tanto na horizontal quanto na vertical da página, referindo-se aos três momentos de seleção de montagem. Avançando nas páginas do Caderno, as fotografias que permaneceram segundo a escolha dos informantes poderão

ser lidas acompanhadas de camadas de textos transcritos, a partir das entrevistas, oriundas dos comentários espontâneos. Essas fotografias remanescentes vão ganhando novos textos, que aparecem nas páginas seguintes, sobrepondo-se aos primeiros, como complementos ou como suplementos, a cada nova escolha, como se fossem três momentos de uma história de vida, que se fundem.

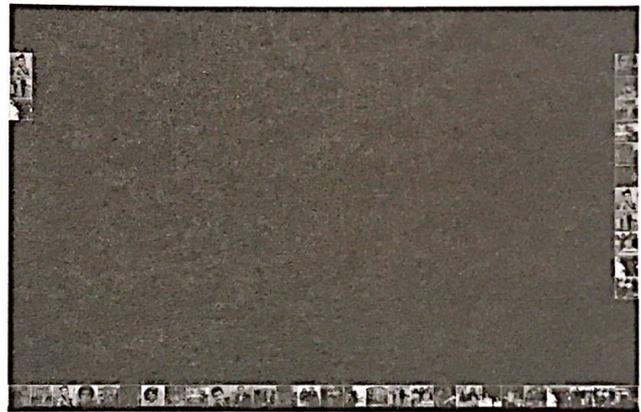


FIGURA 5 — Página de *Apresentação do Caderno*, com os três Índices de Leitura dos conjuntos imagéticos, de escolhas e montagens, de dona Celeste.

Da primeira para a última escolha feita pelos informantes existem fotografias que desaparecem, outras que persistirão até o momento síntese da seleção de três fotografias. Assim sendo, nesse processo, as camadas (páginas sobrepostas) darão evidência a essas fotografias que permanecem e ganham nova verbalidade, outras ordenações, e, portanto, nova associação, espaço de diálogo e de inter-relações, sempre direcionadas pelo trabalho da memória.

<sup>7</sup> Para cada um dos cinco informantes produzimos um Caderno de *Fotobiografia*. Esse documento visual é parte integrante da tese.

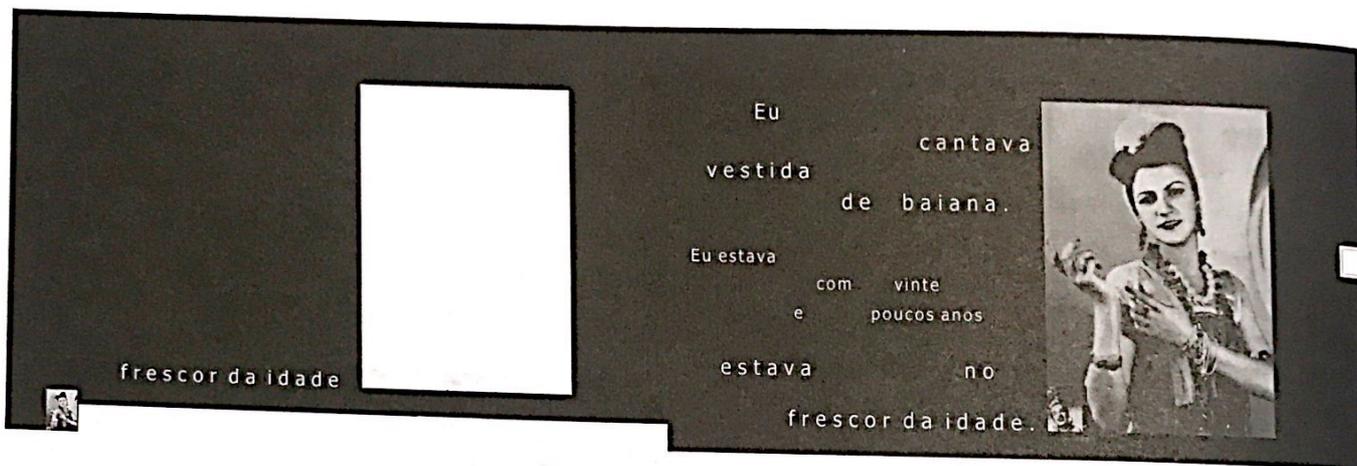


FIGURA 6A e FIGURA 6B — Páginas sequenciais do Caderno de *Fotobiografia* de dona Celeste, onde se encontra uma imagem emergindo da página sobreposta, a qual trará a seguir o primeiro texto narrado pela informante. A fotografia, visualizada a partir de uma máscara, é mostrada sem outra interferência ou complemento de leitura.

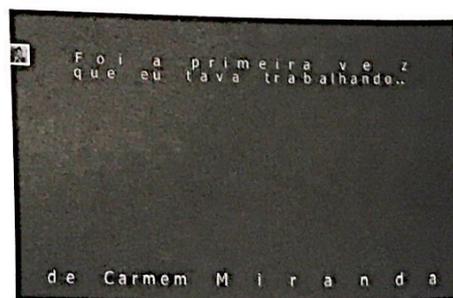
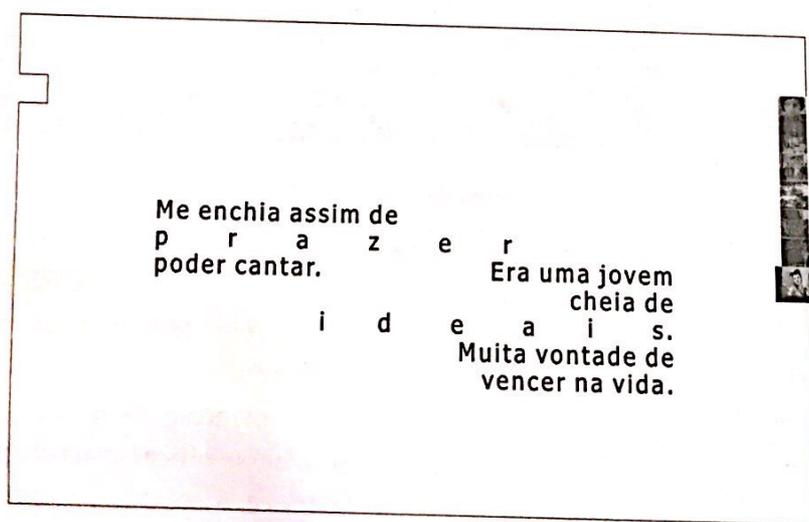


FIGURA 7 e FIGURA 8 — Duas outras páginas do Caderno de *Fotobiografia*. A primeira traz o texto transcrito da fala de dona Celeste (referente a sua segunda escolha da mesma fotografia) impresso numa transparência. A segunda serve de sobreposição à primeira, oferecendo um fundo preto de página para permitir emergirem palavras (advindas da terceira escolha) outrora “silenciosas”.

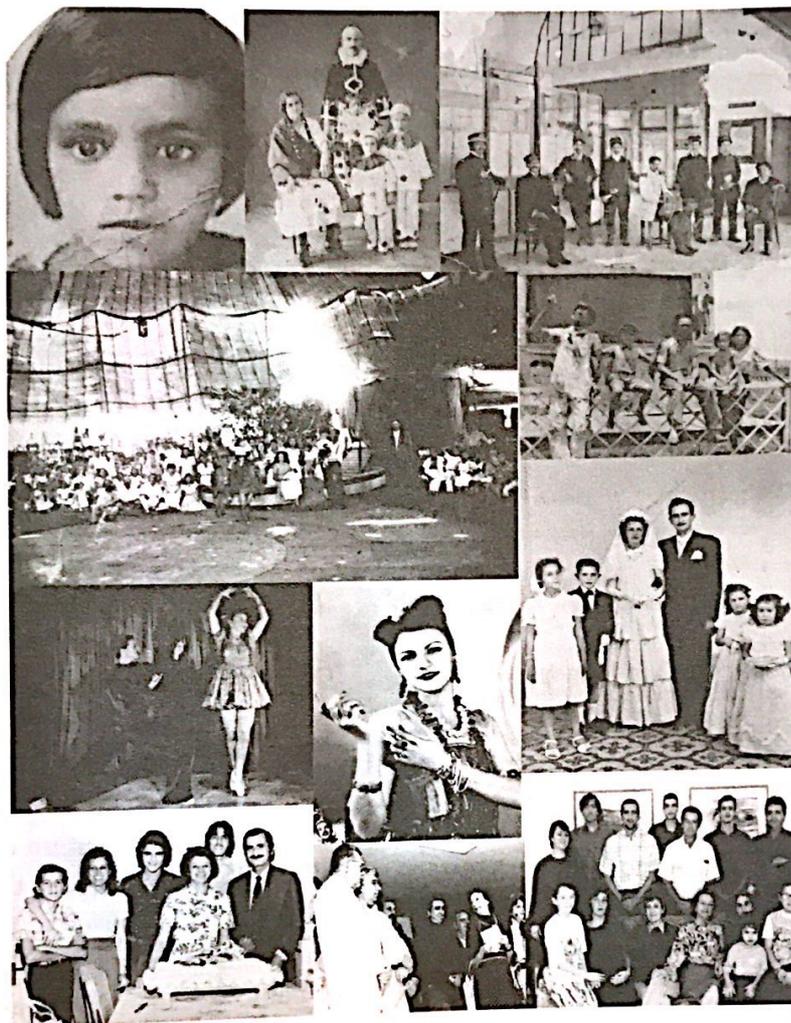


FIGURA 9 — A fusão de todas essas 11 fotografias toma o lugar de um mosaico (uma única imagem) de dizeres visuais e vivenciais pertencentes à história de vida de dona Celeste.

Acompanharemos, para exemplificar esse conceito, uma situação relacionada a uma fotografia de dona Celeste, que aparece nas três escolhas realizadas pela informante: conjunto de 28, de 11 e de 3 fotografias.

Veamos como o Caderno de *Fotobiografia* (figuras 6A e 6B, 7 e 8) apresenta a evolução dessa imagem que mostra dona Celeste em plena juventude vestida de Carmem Miranda, no contexto da *fotobiografia* da informante.

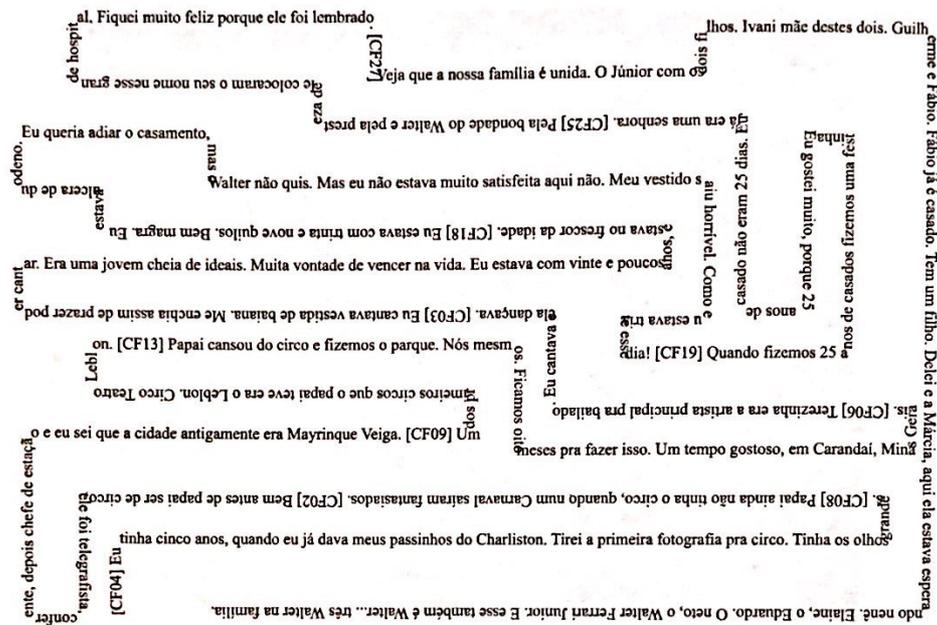


FIGURA 10 — Texto das entrevistas de dona Celeste expresso em forma do labirinto como uma alusão à vida e aos meandros da memória.

Dessa maneira caberia dizer que as camadas — representadas pelas páginas sobrepostas e pelos três índices dos conjuntos fotográficos — são ao mesmo tempo uma resultante da ausência, do esquecimento, do desaparecimento por nós solicitado, de certas fotografias, e da revalorização de novas memórias daquelas imagens que permanecem, enriquecendo-se de outros comentários. Não poderíamos descobrir necessariamente o que significam determinadas presenças imagéticas (pessoas, lugares, acontecimentos), se não tivéssemos as dimensões das outras fotografias, que foram deixadas de lado.

Desse modo, e para alcançar a composição de uma fotobiografia nos moldes metodológicos propostos por

essa pesquisa, o mais importante para o leitor se dará nessa possibilidade de leitura conjunta com as outras pranchas. Essas camadas dos três conjuntos fotográficos acompanhados dos textos transcritos das falas dos informantes, por sua vez, podem ser lidas separadamente como se cada uma delas fosse “uma leitura de um fragmento de uma história de vida”, parte de um palimpsesto reencontrado, melhor dizendo, revivido no íntimo de uma pessoa. Palimpsesto, outrora e de certo modo apagado, mas nunca excluído e, menos ainda, desaparecido.

Resta aqui dizer que podemos encarar essa fotobiografia de uma maneira mais abrangente, isto é, trabalhando conjuntamente — imagens e textos —, ofere-

[Cf04] Eu tinha cinco anos, quando eu já dava meus passinhos do Charleston. Tirei a primeira fotografia para o circo. Tinha os olhos grandes. [Cf08] Papai ainda não tinha o circo, quando num Carnaval saíram fantasiados. [Cf02] Bem antes de papai ser de circo, ele foi telegrafista, conferente, depois chefe de estação e eu sei que antigamente era Mayrinque Veiga. [Cf09] Um dos primeiros circos que o papai teve era o "Leblon". Circo Teatro Leblon. [Cf13] Papa cansou do circo e fizemos o parque. Nós mesmos. Ficamos oito meses para fazer isso. Um tempo gostoso, em Carandaí, Minas Gerais [Cf06] Terezinha era artista principal pra bailado. Eu cantava e ela dançava. [Cf03] Eu cantava vestida de baiana. Me enchia assim de prazer pra poder cantar. Era uma jovem cheia de ideais. Muita vontade de vencer na vida. Eu estava com vinte e poucos anos, estava no frescor da idade. Eu estava com 39 quilos. Bem magra. Eu estava com úlcera de duodeno. Eu queria adiar o casamento, mas o Walter não quis. Mas eu não estava muito satisfeita aqui. Meu vestido saiu horrível. Como eu estava triste esse dia! [Cf19] Quando fizemos 25 anos de casados, fizemos uma festinha. Eu gostei muito porque 25 anos de casado não eram 25 dias. Eu já era uma senhora. [Cf25] Pela bondade do Walter e pela presteza dele colocaram o seu nome nesse grande hospital. [Cf27] Veja como nossa família é unida. O Júnior com dois filhos. Ivani mãe destes dois. Guilherme e Fábio. Fábio já é casado. Tem um filho. Dele e Márcia, aqui, ela estava esperando nenê. Elaine, o Eduardo. O neto, o Walter Ferrari Junior. E esse também é Walter .... três Walter na família.

FIGURA 11 — Entrelaçamento de texto e imagens recortadas e guiados a partir dos comentários de dona Celeste, sendo a cor azul representativa do relato da primeira entrevista e a rosa relativa à composição do texto da segunda, realçando, dessa forma, os complementos e as sobreposições de palavras em torno das 11 fotografias selecionadas.

sendo uma representação estética/poética, portanto não única, de uma trajetória existencial. Esta se assemelha a um pequeno filme de vida, até então não escrito, mas que repousará na constelação de recriações da memória humana.

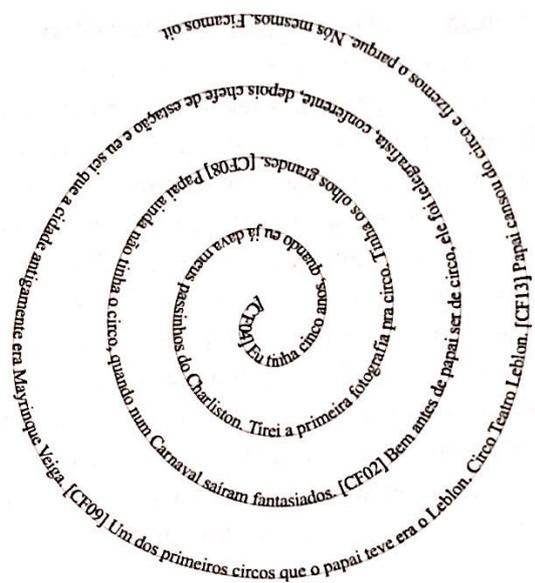


FIGURA 12 — A forma espiral como composição estética constitutiva de uma articulação dos suportes verbo-visuais, que nos remete à escrita como uma imagem.

Para as três últimas pranchas oferecemos uma proposta de edição do texto das entrevistas de dona Celeste, ocorridas em dois momentos distintos, valorizando a apresentação da escrita como uma imagem. No primeiro caso, evidenciamos a forma do labirinto como

uma alusão à vida e aos meandros da memória. No segundo, o texto vem entrelaçado pelas imagens recortadas e guiadas a partir dos relatos que as apresentam. A cor azul indica o relato da primeira entrevista e a cor rosa, o texto da segunda (ver as fotos em cores no Caderno de Imagens, ao final deste livro), realçando, dessa forma, os complementos e/ou as sobreposições de palavras em torno das 11 fotografias selecionadas. A terceira figura, na forma de espiral, poderá conduzir o leitor a outros desdobramentos do seu imaginário.

Essas composições representam uma possibilidade de juntar os suportes verbo-visuais, oferecendo uma expressividade estética sobre a qual, dada a sua importância, pretendemos refletir no futuro.

### Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris, Séguier, 1996.
- BARROS, Miriam Moreira Lins de. "Memória e família", in *Estudos Históricos*, Centro de Pesquisa e Documentação Histórica (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1988.
- BARTHES, Roland, "O terceiro sentido", in *O óbvio e o obtuso*. Edições 70, Lisboa, 1984.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Deux regimes de fous. Textes et Entretien*. 1975-1995. Edição preparada por David Lapoujade. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* [Abrir Venus. Nudez, sonho, crueldade]. Paris, Gallimard, 1999. Coleção Le Temps des Images.
- . *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "L'image brûlée", in Laurent Zimmermann (org.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes, Cécile Defaut, 2006, pp. 11-52.
- . *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les Arts visuels*. Paris, Gallimard, 2007a. Coleção Le Temps des Images.
- . "Remontée, Remontage (du temps)", *Le Journal de la Création de l'IRCAM*, n° 3, nov., 2007b.
- . *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*. Paris, Édition de Minuit, 2009.
- DUBOIS, Philippe. "A fotoautobiografia: a fotografia como imagem memória no cinema documental moderno", *Revista Imagens*, n° 4, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Editora da Unicamp, 1995, pp. 64-76.
- FONTANILLE, Jacques e PÉRINEAU, Sylvie. "Le montage au Cinema", *Visio. Revue Internationale de Sémiotique Visuelle*, vol. 7, n°s 1-2, 2002, pp.7-14.
- GOMBRICH, Ernest. *L'Écologie des images*. Paris, Flammarion, 1983, pp. 323-49 (ed. inglesa: *Scientific American*, vol. 227, n° 3, 1972, artigo retomado in *The image and the eye*. Oxford, Phaidon Press, 1982, pp. 137-61).
- PIETTE, Albert. *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*. Louvain, Peeters, 1992.
- . *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*. Paris, Métailié, 1996.