

Una Cartografía Verbo-Visual de la Vejez: Fotobiografías y montajes de memorias

(Traducido por Michelle Valdés y Felipe Farías)

Fabiana Bruno¹
Etienne Samain²

Una escenografía y dos coreografías preliminares

El presente ensayo levanta cuestiones metodológicas referentes a una investigación (de doctorado) en curso, titulada *Retratos da Velhice: Fotobiografias e montagens da Memória*³ (*Retratos de la Vejez: Fotobiografías y montajes de la Memoria* [N. de los T.]). Dicho ensayo intenta reflexionar sobre las potencialidades presentes *dentro* de las imágenes fotográficas, cuando se busca comprender *cómo*, por medio de ellas, se construye y se organiza la memoria de personas de edad avanzada –en este caso, de cinco personas, hombres y mujeres, con más de 80 años, que tenían en común el hecho de tener a su disposición un baúl, con una colección personal de fotografías reunidas o producidas a lo largo de su vida. Por lo tanto, presentaremos una breve historia del recorrido metodológico de la investigación para, en seguida, sugerir resultados visuales obtenidos por medio de exploraciones de fotografías escogidas y organizadas por los propios cinco ancianos. Un doble cuestionamiento ocurrirá en nuestra empresa: 1) ¿de qué modo las imágenes nos enseñan a pensar? y 2) [interrogación más provocativa]: será que al asociarse con otras imágenes, la fotografía [no obstante cualquier imagen] no podría ser entendida como una “forma que piensa”?

Delante de una imagen, somos todos, de una manera u otra, invitados a penetrar en una espesura. Espesura o densidad de una historia que revive y se reactualiza en sus dimensiones de presente-pasado, muchas veces, por medio de palabras y silencios. Sin menospreciar la importancia de la *voz* en esta operación de resurrección de la vida y de la historia, proponemos, privilegiar el trabajo de las *imágenes*, en la medida en que son mucho más que simples maquinarias y mucho más que “explosiones” de recuerdos. Se trata de pensar la memoria de personas de edad avanzada como el lugar de una arquitectura singular, que se edifica en torno a las imágenes que ellos contemplan, a partir del trabajo de un “pensamiento/reflexión” donde las propias imágenes, al asociarse, les suscitan revelaciones y les hacen descubrir. Siendo así, buscaremos entender solamente *lo que* un conjunto de fotografías guardadas en álbumes, cuadros, portaretratos, cajones, maletas –escogidas y montadas (ordenadas/formadas) por un anciano- es capaz de despertar y de

¹ Instituto de Artes – Programa de PostGrado en Multimedia (Doctorado) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Campinas - SP/Brasil; fabvbruno@uol.com.br

² Docente del Departamento de Cine y actualmente Coordinador del Programa de PostGrado en Multimedia del Instituto de Artes de la Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP/Brasil; samain@unicamp.br

³ Doctorado desarrollado, con apoyo de la Fapesp, junto al Programa de PostGrado en Multimedia, del Instituto de Artes de la Unicamp, bajo orientación del Prof. Dr. Etienne Samain.

revelar en torno al panorama de vida de la vejez; pero también, *cómo* ese conjunto de imágenes nos permite *pensar* de manera *singular*.

Presentaremos a continuación “Percurso da Memória Visual” (“Recorridos de una Memoria Visual” [N. de los T.] y “Arranjos e Formas Visuais da Memória” (“Arreglos y Formas Visuales de la Memoria” [N. de los T.]). Esos montajes pictóricos tienen la intención de levantar posibles cuestiones metodológicas que hablan respecto a las *elecciones* y las *formas de montaje* de las fotografías que, después de ser guardadas a lo largo de toda una existencia, son redescubiertas por personas de edad avanzada. Elecciones y arreglos que, veremos, llegan a *representar* su *singular* “fotobiografía” o, simplemente, una autobiografía visual. Se pretende, finalmente, presentar los conjuntos imaginativos, de tal manera que cada una de las fotografías, en ellos contenidas, pueda ser aprehendida y reflexionada como parte de un fragmento de tiempo y un fragmento de espacio, ambos desgarrados y, al mismo tiempo, relatados y conectados por un hilo, por un ello, por una ligación, por un diálogo “formado” por el arreglo y montaje dado por el informante. Estos hilos conductores, vivos, son, sin duda, rellenos de una materia, de una esencia cuyo nombre es claro: la memoria o, mejor dicho, una memoria de memorias.

La Imagen Blanca: Materia y Memorias⁴

En la superficie y debajo de toda imagen, existe una forma, un fondo, una pantalla, un vacío a ser relleno: una forma para una imagen que, todavía, está por nacer. Es, a partir, y por causa de este cuadro, de este espacio (ciego y blanco), que la palabra de los hombres consigue designar y nombrar las cosas de este mundo (que, previamente, les fueron dadas a ver)⁵ y que la escritura (que no es mera transcripción de la palabra) consiguió volverse visible. Al reservar para otro momento, una reflexión más profunda sobre las relaciones en que la escritura, la palabra, la imagen y la memoria se mantienen como esa pantalla “originaria” (Christin,1995; Samain,1994), desprovista de inscripción, de designación o de recuerdo, podemos anticipar esas tres otras breves reflexiones.

Toda imagen (un deseo, una pintura, una fotografía, un fotograma de cine, una imagen en vídeo, una infografía...) es portadora de un pensamiento; es decir, carga y conduce un pensamiento. Por lo menos, es lo que el autor ha hecho.

⁴ Sobre la cuestión nos remitimos a los artículos “Imagens de Velhice, Imagens da Infância: Formas que pensam” (“Imágenes de Vejez, Imágenes de la Infancia: Formas que piensan” N. de los T.) (2006) y “Antropologia, Imagem e Memória. De alguns caminhos heurísticos e metodológicos” (“Antropología, Imagen y Memoria. De algunos caminos heurísticos y metodológicos” N. de los T.) (2007).

⁵ Es interesante observar que el tema de “nominación” de las cosas del mundo por el hombre es el principio de muchos mitos de creación y, más aún, que dicha “nominación” se basan en diseños o moldes/esculturas, imágenes previas de esas cosas. El Dios de los Dogon, por ejemplo, “diseña”, invirtiendo sus diseños de su pensamiento creador. Luego el *lleva* sus diseños para los hombres y son ellos quienes los descifran y nombran. El mas viejo relato bíblico de la creación (Génesis 2, 4ss) es, desde este punto de vista comunicacional, absolutamente extraordinario.

Toda imagen, a su vez, nos hace pensar y siempre nos ofrece algo para pensar: sea un pedazo de *realidad* para roer, sea una pizca de *imaginación* para soñar. “No basta pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado”, recordaba Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1964:52). Roland Barthes decía esas cosas con otras palabras. Hablaba de *Studium Punctum* (Barthes, 1980).

Lo que más nos desconcierta es cuando se atreve a decir que la imagen – toda imagen - es una “*forma que (se) piensa*” (Arnheim, 1969; Aumont, 1996; Godard, 1998; Dubois, 2004). La propuesta es tanto más provocativa y compleja, en la medida en que reivindica y llega a decir que, independientemente de nosotros, las imágenes serían *formas* que, entre ellas se comunican y dialogan. ¿Utopía o verdadero desafío? Optamos, sin duda, por la segunda hipótesis. Para responder mínimamente, a tal interrogación, ofrecemos a continuación, dos breves reflexiones. La primera, referente a un cuestionamiento semejante que podríamos levantar con relación a la escritura. La segunda, remitirá al modo singular, con el cual Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte y fundador de la iconología moderna, enfrentaba la cuestión del trabajo de la memoria y organizaba su biblioteca en Hamburgo.

En lo tocante a la escritura, levantamos la siguiente pregunta: ¿por qué conferimos –sin reticencia alguna - la organización de *palabras* (por ejemplo: un sujeto, un adjetivo, un verbo, un pronombre relativo, un complemento directo o indirecto, un gerundio o un simple artículo...), en una *frase* cualquiera, a una capacidad de *ideación* (esto en cuanto posibilidad de suscitar un pensamiento o “ideas”)? ¿Por qué deberíamos, entonces, dudar de las potencialidades que los componentes simbólicos de una o de varias imágenes, al asociarse, tenderían a ofrecer *ideaciones* de otro orden (en términos de formas, de trazos, de colores, de movimientos, de vacíos, de relevos, de interacciones, de otras puntuaciones simbólicas y significativas)?.

En cuanto a Aby Warburg, contemporáneo de Erwin Panofsky, de Ernst Gombrich (Gombrich, 1970) y de Sigmund Freud, concebía la memoria como un montaje en constante acción y reacción. Era, para él, más que un stock de conocimientos, un principio operatorio y activo de organización, de elaboración, de exploración y de comprensión de las acciones humanas. La memoria era, para Warburg, una especie de hipertexto, algo ya previsto por Borges en su cuento *El Aleph* (1949)⁶. En su vasta biblioteca de Hamburgo – de forma semi-esférica – Warburg organizaba las centenas de libros que recibía anualmente⁷ en una colección de cuestiones; es decir, de memorias *vivas*. Trasladaba un libro [un saber] en dirección a otro [saber] que le era más pertinente de complementar. Aproximaba, por ejemplo, un libro de Filosofía sobre el arte antiguo a un libro sobre el arte renacentista, antes de insertar, entre los dos, un estudio sobre *Laocoon y sus hijos*, y otro sobre el ritual de la serpiente de los pueblos indígenas.

“Este encadenamiento interminable de libros – dirá el filósofo Ernst Cassirer en la oración fúnebre de Warburg - parece como atravesado por el soplo de un mago que se mantenía en

⁶ Debemos ese feliz “link” referencial al profesor y amigo Eduardo Peñuela Cañizal.

⁷ Poseía más de 65.000 volúmenes en 1927.

suspense, aplicando una ley sobrenatural. Y cada vez que me adentraba en la significación profunda de esta biblioteca, cada vez más se reforzaba y se confirmaba esa impresión inicial. El ordenamiento de los libros emergía, sobre una forma siempre más clara, una serie de imágenes, de motivos determinados y de ideas originales, que atrás de esta complejidad, veía finalmente surgir, con claridad, la figura fuerte del hombre que tenía construida esa biblioteca, su personalidad de investigador comprometida a una influencia profunda” (en Michaud, 1998:226, nota 2). Para Warburg, existía entre los libros, así como en las dinámicas de la memoria humana, una ley: la “ley de la buena vecindad” (Didi-Huberman, 2002).

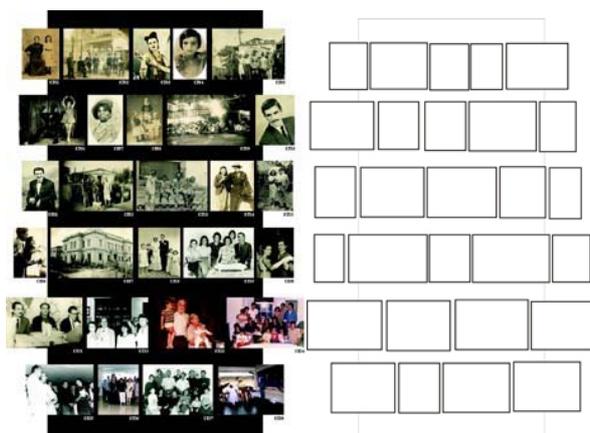
Formas y Montajes: experiencias metodológicas

Las consideraciones preliminares que acabamos de trazar – aunque sucintas - tendrán, pensamos, permitido al lector tener una visión más precisa de las intenciones y de los desafíos heurísticos inherentes a la presente investigación. Lo que se leerá, de aquí en adelante, participa de una doble apuesta: 1) la de creer, por un lado, en el poder de la imagen, ofreciéndole nuestra confianza crítica (con notable relación a otros soportes complementarios de la comunicación humana); 2) la de obedecer siempre, por otro lado, a los desdoblamientos, donde los propios informantes nos conducirán.

Las experiencias metodológicas que presentaremos, participan de esa doble apuesta y agregamos: toda historia de vida (inclusive la nuestra) es, de cierto modo, un pequeño filme que rodamos sobre la base de un escenario casi invisible, o al menos jamás escrito. Es normal, de esa manera, pensar que los recorridos de toda una existencia posan para verse definidos a través de formas y montajes que antes ignorábamos. Esas formas, esos montajes, son nuestras propias imágenes.

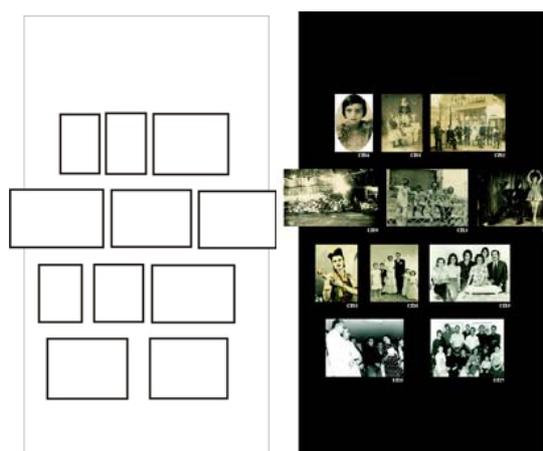
El *primer paso* del recorrido *metodológico verbo-visual* significó, después de todo un período de aproximación y de reconocimiento mutuo, solicitar a cada una de los cinco ancianos, esa precisa y única tarea: dedicarse a la revisión del conjunto de fotografías personales que tenían y escoger un número aproximado de 20 imágenes, que mejor pudiesen representar su propia trayectoria de vida. Las semanas pasaron. Los contactos personales – entre investigador e informantes - se prolongaron, hasta el día en que cada uno se sintió preparado para presentar su elección y – lo que no imaginábamos plenamente hasta entonces - *comentar* espontáneamente⁸ sus fotos preferidas. De esta forma, como primer resultado verbo-visual se obtuvo la elección y montaje de un conjunto del orden de 20 fotografías, que llamaremos “Arreglo da Memória I” (“Arreglo de la Memoria I” [N. de los T.]

⁸ Comentarios de cierto modo muy singulares, en la medida en que recorrían y procesaban en el vaivén de una mirada puesta sobre cada imagen y pasando, al mismo tiempo, el conjunto de las imágenes. Estos comentarios fueron naturalmente grabados. Luego debían sorprender y hacer surgir algunas de las cuestiones que presentamos a continuación.



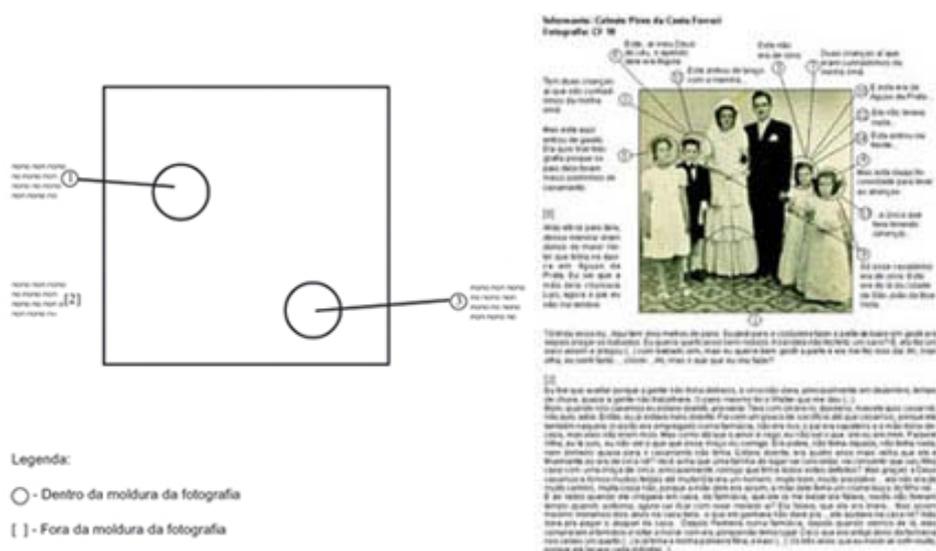
Arranjo da Memória I (Arreglo de la Memoria I [N. de los T.]): Cada uno de los cinco informantes escogió de su baúl fotográfico cerca de 20 imágenes y lo presentó en una ordenación para el conjunto.

El *segundo paso* del recorrido *metodológico verbo-visual* se dio cuando, al tomar posesión de esos registros imaginativos y de los comentarios espresados a partir de las fotografías, se descubrió que la investigación – para que se volviera cualitativa en términos metodológicos –, precisaba de un recorte. Se propuso a los cinco informantes ancianos una nueva tarea: seleccionar del conjunto de las 20 fotografías ya presentadas, solamente cerca de 10. Después de repetir el mismo proceso, mezclando la elección de las fotografías y su ordenamiento (montaje), cada uno de ellos ofreció simultáneamente otro registro oral de sus impresiones, adosado a un nuevo trabajo de la memoria; es decir, de un nuevo recorrido del recuerdo, *inducido y producido* por el arreglo y por la reformulación de las propias “formas” simbólicas. Es lo que buscamos representar en una nueva plancha fotográfica que llamaremos *Arranjo da Memória II (Arreglo de la Memoria II [N. de los T.]*).



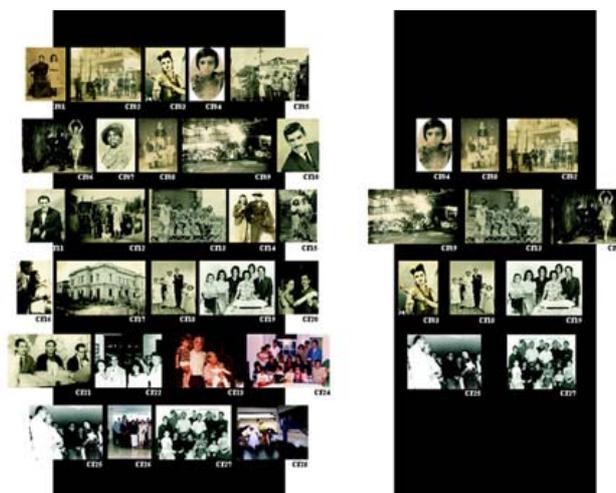
Arranjo da Memória II (Arreglo de la Memoria II [N. de los T.]): De entre las 20 fotografías escogidas, los informantes hicieron una nueva selección de 10 imágenes y presentaron una nueva ordenación para el conjunto.

El **tercer paso** de ese recorrido *metodológico verbo-visual* transcurrió a través del uso de un instrumento que, en el intervalo, se tenía construido para *mapear* y *registrar* los desplazamientos de la memoria de los ancianos – hacia dentro o hacia afuera de la fotografía –, en consonancia con aquello que la narrativa verbal dice de su propia exploración de la imagen y de sus contornos. Partiendo por la disposición específica del propio informante, sobre una de las fotografías seleccionadas por él, pasamos, a marcar la *secuencia* y el trayecto existentes entre el recorrido visual y el relato oral con dos signos diacríticos simples: el círculo O, cuando la narración y los comentarios de los informantes remitían a elementos que estaban dentro del cuadro de la fotografía; y corchetes [], cuando la narración emigraba y los comentarios se transferían afuera de la moldura fotográfica, muy lejos *de éstas* fotografías, pero no de otras *representaciones* que existían, en los entrelazamientos de la memoria humana. Este instrumento metodológico se denominó Percursos da Memória Visual (Recorrido de la Memoria Visual [N. de los T.])



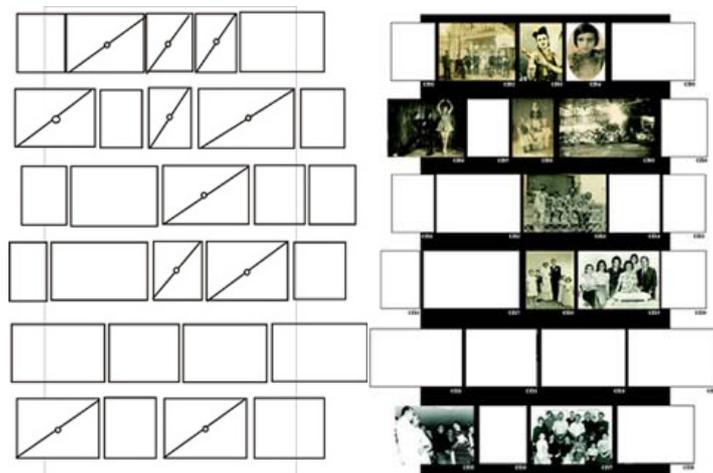
Percursos da Memória Visual (Recorridos de la Memoria Visual [N. de los T.]: Instrumento construido y utilizado para *mapear* e *registrar* los desplazamientos de la memoria de los ancianos para dentro o para afuera de la fotografía, a partir de sus relatos orales.

El **cuarto paso** era – por así decir - “esperado”, en la medida en que concatena los arreglos anteriores (20 y 10 imágenes) representándolos, lado-a-lado, en una misma plancha: Arranjos da Memória I e II (Arreglos de la Memoria I y II [N. de los T.]). Esa co-presencia de los dos conjuntos, resultantes de una doble selección y de un doble montaje por parte de los informantes, nos ofrece, sobre todo, datos imaginativos de tal modo singulares, que nos permiten elaborar una serie de cuestionamientos al respecto de lo que llamaríamos el “pensamiento visual genuino”.



Arranjos da Memória I e II (Arreglos de la Memoria I y II [N. de los T.]): Los dos arreglos visuales resultantes de una selección y de un montaje por parte de los informantes: 20 y 10 imágenes, representadas lado-a-lado, en una misma plancha.

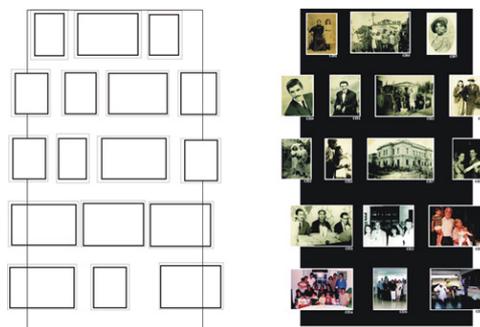
El **quinto paso** realiza visualmente, por medio de una nueva plancha fotográfica, el orden de los vacíos dejados por la nueva elección de los informantes. La plancha muestra cuadros fotográficos con ventanas marcadas en blanco, dejando evidentes las fotografías que “sobrevivieron” al segundo proceso de selección, el que llamamos Arranjo da Memória IV (Arreglo de la Memoria IV [N de los T.]).



Arranjo da Memória IV (Arreglo de la Memoria IV [N de los T.]): Una plancha con ventanas (cuadros) blancas para representar las imágenes excluidas del primer conjunto (Arreglo Visual I), permaneciendo destacadas las fotografías seleccionadas.

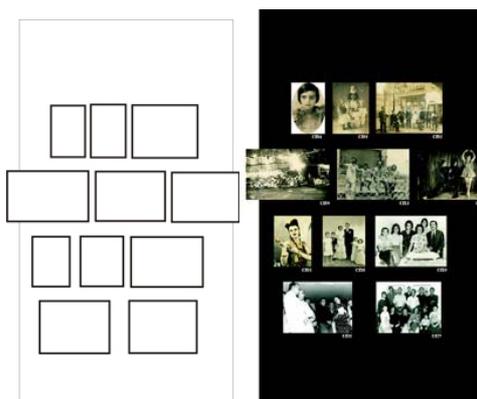
El **sexto paso** es nuevamente una *exploración* visual, por medio de una plancha fotográfica que recupera, esta vez, las *secuencia* de imágenes que fueron dejadas de lado por los informantes, en una especie de “Memorias de la Memoria”, que titulamos Arranjo da Memória V (Arreglo de la Memoria V [N. de los T.]), levantando esa otra pregunta: ¿será

que tales exclusiones no se constituyen en otra forma de dimensionar y de calificar una historia de vida?

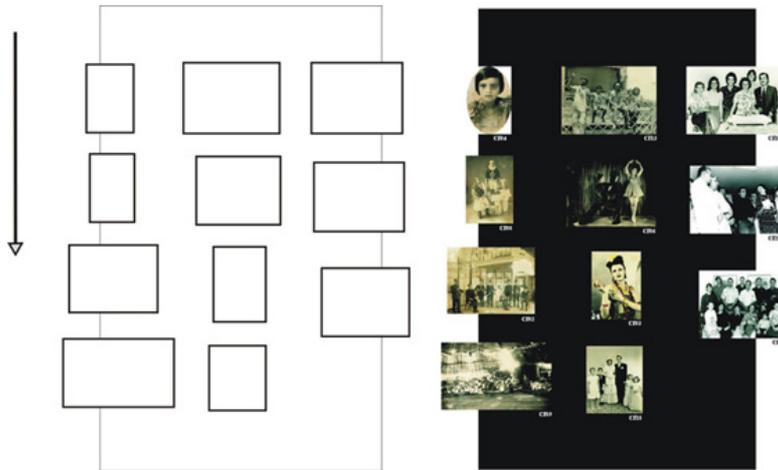


Arranjo da Memória V (Arreglo de la Memoria V [N. de los T.]: Aproximadamente 10 fotografías, de las cerca de 20 imágenes iniciales, formaron un conjunto de fotos excluidas, lo que llamamos también *memorias de la memoria*.

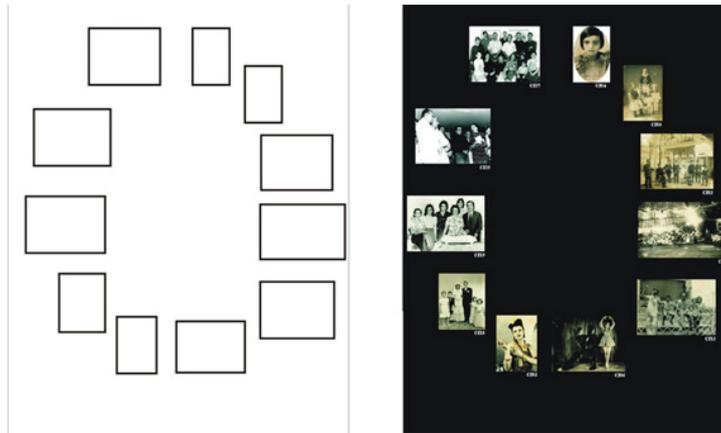
Los pasos siguientes, *séptimo, octavo, noveno y décimo*, son apenas *propuestas* de un segundo *mo(vi)miento exploratorio de las imágenes*. Se trata ahora de imaginar cómo podríamos ver y leer esos montajes, especies de panoramas existenciales, representados y formados a partir del conjunto de las fotografías de la segunda elección. Respectivamente, la forma horizontal y lineal, manera occidental de acompañar el movimiento natural de la lectura de un texto, de izquierda a derecha y de arriba para abajo, un modo al cual estamos bastante acostumbrados; la forma vertical y columnar, realizando una lectura de arriba para abajo y de una columna a otra, un formato de lectura, no habitual en la sociedad occidental; la forma circular, ofreciendo, de esta manera, múltiples lecturas en función de las infinitas asociaciones entre imágenes, piezas visuales y trazados: diagonales, lineales, transversales, perpendiculares y también circulares; y – entre otras tantas posibilidades figurativas - la forma Circular Híbrida, una exploración visual circular entre el primer y segundo conjuntos escogidos por los informantes.



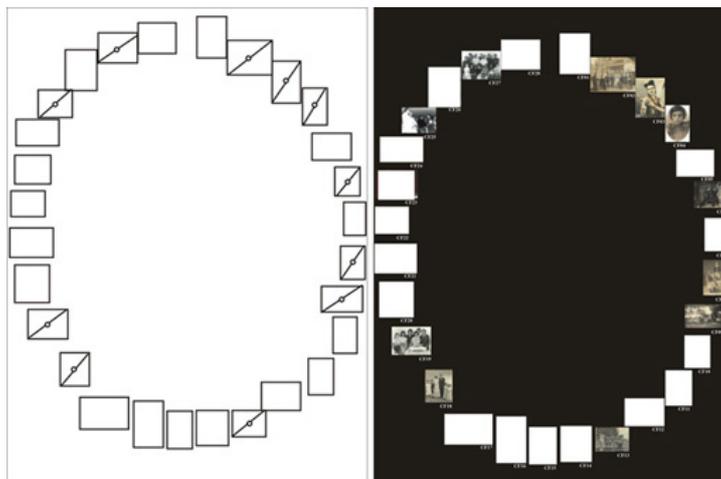
Forma Visual Horizontal: Para el conjunto de la segunda elección del informante (Arreglo Visual I (Arreglo de la Memoria I [N. de los T.]) fueron propuestas disposiciones en diferentes formas visuales de lectura: *Horizontal*.



Forma Visual: *Vertical*

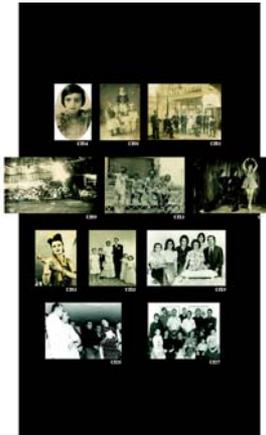


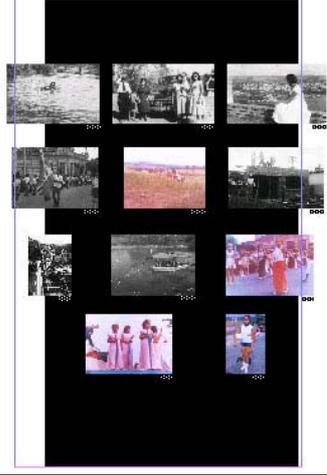
Forma Visual: *Circular*



Forma Visual: *Circular Híbrida*

El *décimo primer paso* fue dedicado a la Elección de la Forma Visual, que anteriormente había sido montada por los investigadores, y ahora, elegida por el informante como la que mejor representaba la forma de lectura de su conjunto fotográfico. El ejercicio exploratorio tuvo por finalidad sugerir algunos (posibles) cuestionamientos acerca de las “formas de montaje” de fotografías guardadas a lo largo de la vida por esas personas de avanzada edad. En el cuadro a continuación, presentamos la elección de Doña Celeste y de otros cuatro informantes. Nótese que, sin sorpresa, Don Manoel Rodrigues Seixas, maestro de la línea *ferroviaria* de la Compañía Mogiana, escogió la lectura *vertical* (la perspectiva de los rieles) para definir su orientación preferida de lectura de las fotografías por él seleccionadas. He aquí otro índice para recomendar toda la atención con relación a la importancia de cada uno de los órganos sensoriales en la construcción y en la constitución de un único pensamiento humano.

INFORMANTE	ELECCION DE LA FORMA	RAZONES/MOTIVACIONES
Doña Celeste	<p>Horizontal</p> 	<p><i>“aquí comienza... y es bien explicado el crecimiento de la familia...”</i></p>
Doña Olga	<p>Circular</p> 	<p><i>“da más vista y más color, mas maneras de mirar y entender de la gente... recuerdo cuando iba al circo que nos sentábamos todos en circulo así...”</i></p>

<p>Doña María Teresa</p>	<p>Circular</p> 	<p><i>“La redonda... ¡creo que la redonda está muy bonita! Está original, está diferente ¿cierto?, muy bonita ¡Hermoso!”</i></p>
<p>Don Manoel</p>	<p>Vertical</p> 	<p><i>“Me gustó la vertical. Es, porque aquí ¿cierto?, esa locomotora está aquí... Quedó a la izquierda. Para la visión es mejor aquí ¿cierto?... es el negocio del mirar ¿cierto?. Tú ya fijas la vista, luego de cara, ya?... Todas ellas, es, quedó... es una secuencia ¿cierto?... son históricas.</i></p>
<p>Don Moacir</p>	<p>Horizontal</p> 	<p><i>“La gente mira así... es más interesante... queda mucho más interesante de esa forma”</i></p>

Elección de la Forma Visual: Cada informante realizó una elección de la mejor forma visual para representar su conjunto fotográfico.

En los dos pasos siguientes, *décimo segundo y décimo tercero*, de este recorrido *Metodológico Verbo-Visual*, los informantes volverán a visitar, seis meses después, sus

dobles conjuntos fotográficos (Arranjo da Memória I e II (Arreglo de la Memoria I y II [N. de los T.]). Redescubrirán, también, las fotografías que, entretanto, excluirán (Arranjo da Memória V (Arreglo de la Memoria V [N. de los T.]). Tenían, finalmente, esa doble posibilidad: 1) Volver a ver, con plena libertad, la primera y la segunda elección (de fotografías) realizadas, cuando, compulsivamente, tuvieron que dejar otros recuerdos; 2) Conjuguar una tercera posibilidad: la de poder reubicar las imágenes (anteriormente excluidas) en el conjunto de 10 fotos y, paralelamente, la de re-insertar en la colección de fotos excluidas, aquellas que podrían merecer participar del conjunto de (de las) 10 fotografías anteriormente seleccionadas. Los *movimientos exploratorios visuales* de esas búsquedas, y las nuevas revalidaciones, pasarán a ser registrados también por dos cámaras de videos – una dirigida a los movimientos gestuales del informante y otra enfocada en las fotografías y/o planchas fotográficas que fueron dispuestas en una mesa redonda articulada que se construyó. Los resultados de esos recorridos terminaron en dos nuevos conjuntos fotográficos: Arranjo da Memória Revisto II (Arreglo de la Memoria Revisado II [N. de los T.]) y Arranjo da Memória Revisto V (Arreglo de la Memoria Revisado V [N. de los T.]), que mostramos a continuación.

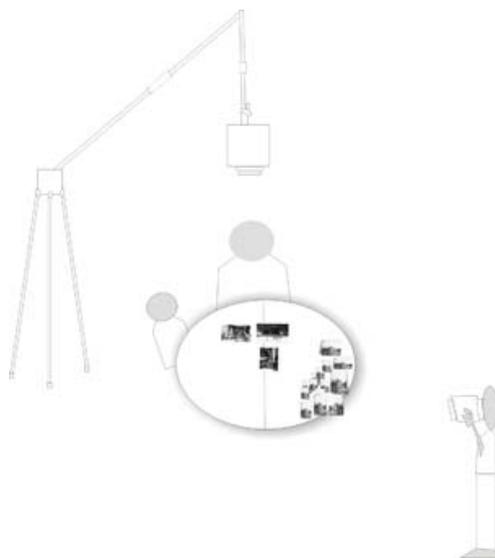


Arranjo_da_Memória_Revisto_II (Arreglo de la Memoria Revisado II [N. de los T.]: Cada informante realizó una selección, de entre las fotografías excluidas, de imágenes que desearían volver a colocar en el conjunto de 10 fotos elegidas.



Arranjo da Memória Revisto V (Arreglo de la Memoria Revisado V [N. de los T.]: Correlativamente los informantes seleccionaron dentro del conjunto de 10 fotografías escogidas, imágenes que desearían incluir en la colección de fotos excluidas. **El último paso** de este largo recorrido fue dedicado a un nuevo proceso de selección y montaje, solicitado a los

informantes. Propusimos a ellos la elección de *apenas tres* fotografías, retiradas del primer conjunto (Arranjo da Memória I (Arreglo de la Memoria I [N. de los T.]) y el reordenamiento de esta síntesis – solamente 3 de 20 imágenes - sobre la mesa articulada, y nuevas declaraciones sobre la última elección, el Arreglo Emblemático (o de íconos) de la Memoria.



Arreglo Emblemático (o de íconos) de la Memoria: Tercer proceso de selección y montaje - la elección de tres fotografías, sobre la base de las 20 imágenes del primer conjunto.

Configuraciones y/o Reconfiguraciones del Pensamiento

Las reflexiones hasta aquí relatadas, a partir de problemáticas emergidas al interior de la propia investigación, atraviesan dos ejes: la construcción de una metodología de análisis verbo-visual definida, sobre todo, a partir de fotografías escogidas, montadas y espontáneamente comentadas por cinco informantes, y la formulación y el develar, por parte de cada uno de esos ancianos, de una “historia de vida” singular. Una historia formada por la propia selección y ordenamiento de fotografías hecho por ellos mismos, tres veces. Historias resultantes tanto del trabajo de la memoria, como también del “pensamiento” que las imágenes producen y construyen al asociarse y dialogar entre sí. Por lo tanto, se trata entonces, de pensar si existen, sobre todo, en el tiempo de la vejez, “configuraciones” (*patterns*) de la memoria, cuando la propia memoria vuelve a ver, reflexionando y configurando el panorama de toda una existencia humana. Tales reflexiones levantan otro propósito: ¿cómo reconfigurar sensorialmente el complejo y rico pensamiento humano a partir de una matriz visual?.

Bibliografia

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

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

Barthes, Roland. 1984. **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.

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

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

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

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

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

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

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

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

Artículos de Revistas

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

_____. 1994. “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.

Samain, Etienne e Bruno, Fabiana. 2007. “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.

Tesis y Disertaciones

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