

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Rosa Maria Unda Souki

AS MARGENS:

Cotidianidade e Memória

Fotografia e Animação

Contemplação e Navegação

Belo Horizonte

2002

Rosa Maria Unda Souki

AS MARGENS:

Cotidianidade e Memória

Fotografia e Animação

Contemplação e Navegação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha.

Coorientador: Prof. Dr. Heitor Capuzzo Filho.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2002

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Souki, Unda, 1977-

As margens [manuscrito] : cotidiano e memória, fotografia e animação, contemplação e navegação / Rosa Maria Unda Souki. – 2017.

65 f. : il. + 1 CD-ROM

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Coorientador: Heitor Capuzzo Filho.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2002.

1. Memória na arte – Teses. 2. Arte e fotografia – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Multimídia (Arte) – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950-II. Capuzzo, Heitor, 1954- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 770.01



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

BANCA EXAMINADORA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE ROSA MARIA UNDA
SOUKI nº. de REGISTRO 2000222760

Prof. Dr. EVANDRO JOSÉ LEMOS DA CUNHA - (Orientador)EBA/UFMG

Prof. Dr. HEITOR CAPUZZO FILHO - Co-Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. LÚCIA GOUVEA PIMENTEL - EBA/UFMG

Profa. Dra. ANA LÚCIA MENEZES ANDRADE - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de Outubro de 2002

AGRADECIMENTOS

Existem pessoas e encontros aos quais agradeço por terem sido alimento para a feitura deste trabalho, para a sua origem, para a elaboração do processo e para o pensamento que a criação plástica implica.

Ao Prof. Evandro José Lemos da Cunha, por me apoiar e guiar durante esta construção e desde o primeiro encontro.

Ao Prof. Heitor Capuzzo Filho, pela inspiração em cada aula e em cada reunião de coorientação.

Ao meu pai, pelo gérmen sensitivo e sensível que semeou em mim.

À minha mãe, tecedora de paciência, tolerância, compreensão e confiança. A seu amor incondicional que me sustenta perante o mundo.

Aos meus avôs pela obstinação de ver o além, pela obstinação de me encorajar sempre, pelo esplêndido amor com o qual me estimularam.

À minha família na Venezuela: tios, primos e amigos, pelo alimento constante do carinho e apoio.

Ao Instituto de Estudos Superiores em Artes Plásticas Armando Reverón, pela base inestimável que professores e companheiros me outorgaram.

Aos meus tios-avós Laura, Lilian, Déa, Arnon, León, Zenón, Ângela e Adel por todos os diferentes momentos de carinho, de abrigo, de apoio.

À tia Lúcia, dama dos jardins, das flores, das plantas, artista do lar, mãe silenciosa e amorosa, cofre vivo e sempre aberto dos tesouros da família, das histórias que alguns esquecem ou não ousam contar, guardiã de melodias e canções. A ela pelas belíssimas imagens que me mostra no cotidiano. Joia rara.

A meus amorosos amigos pela amizade, pela música, pelo carinho, pela solidariedade: Camila, Renata, Larissa, Dudu, Luciana e tantos outros.

Existe um mundo paralelo que me acompanha e me alimenta, a ele também devo agradecer:

À música de Piazzolla, porque de alguma maneira foi ela que me conduziu por pensamentos e palavras, articulando o tempo destas folhas.

Ao cinema mexicano, pois com ele aprendi a ler a linguagem dos olhos, das coisas simples, do que é cheio de graça.

À poesia, aquela linguagem lateral com a qual se nomeia de novo o mundo nos afetos e nas sincronias.

A Luciano, que está também deste lado.

RESUMO

O presente trabalho é composto por pesquisa e reflexão da problemática teórica implícita na criação e na elaboração de um audiovisual multimídia de linguagem interativa sobre a cotidianidade e a memória. Explora a relação entre a fotografia como *índice* do encontro de um *eu* em estado sensível e o real, e a animação digital da fotográfica como a construção de um intervalo temporal, como a passagem de um instante detido ao outro. Trata a contemplação e a navegação interativa como mecanismos de experiência memorial.

Palavras-chave: Memória. Cotidianidade. Fotografia. Animação. Navegação. Interatividade.

ABSTRACT

The present dissertation does a reflection and research on the theoretical problematic implied in the creation and development of a multimedia audiovisual using an interactive language inspired by the quotidianity and the memory as the underlying thematic. Explores the relationship between photography and photographic animation, the first conceived as the index of an encounter between a *self* in a sensible state and the reality, the second as the construction of an interval in the transition from one to another detained instant of time frame to the other. Talks about the contemplation and interactive browsing as related perspectives of a memorial experience.

Keywords: Memory. Quotidianity. Photography. Animation. Browsing. Interactivity.

**LISTA DE FIGURAS/FOTOS DE AUTORIA DE ROSA MARIA UNDA SOUKI,
TIRADAS ENTRE OS ANOS DE 2001 E 2002**

Figura 1 – Esquema Teórico / Prático. Diário de pesquisa, caderno de artista	15
Figura 2 – Desenho para a estrutura da rede interativa “Em trânsito”	49
Figura 3 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Passagens da primeira viagem	50
Figura 4 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Mapa de Tiradentes	50
Figura 5 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Anotações (1)	51
Figura 6 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Anotações (2)	51
Figura 7 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Tião Painera (1)	52
Figura 8 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Tião Painera (2)	52
Figura 9 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com José Orestes (1).....	53
Figura 10 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com José Orestes (2).....	53
Figura 11 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Dona Diva e Senhor Chiquinho (1).....	54
Figura 12 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Dona Diva e Senhor Chiquinho (1).....	54
Figura 13 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com cozinheiras da Pousada Solar da Ponte (1).....	55
Figura 14 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com cozinheiras da Pousada Solar da Ponte (1).....	55
Figura 15 – Registro do espaço da Pousada Solar da Ponte.....	56
Figura 16 – Anotações para reconstrução espacial de um caminho	57
Figura 17 – Anotações para animação.....	57
Figura 18 – Sequências e reconstrução espacial da Igreja do Rosário	58
Figura 19 – Sequências e reconstrução espacial da Igreja da Matriz	59
Figura 20 – Reconstrução espacial da Igreja da Matriz.....	59
Figura 21 – Reconstrução espacial da Igreja do Rosario.....	60
Figura 22 – Reconstruções espaciais da Capela Bom Jesus da Pobreza	60

Figura 23 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Sequência com Tião Painera	61
Figura 24 – Fotogramas da animação da sequência com Tião Painera	62
Figura 25 – Registro fotográfico do encontro com José Orestes.....	63

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	11
1 CAPÍTULO INTRODUTÓRIO: O TRÂNSITO NAS MARGENS	13
2 PRIMEIRA MARGEM: MEMÓRIA E COTIDIANIDADE: REAL INEGÁVEL, ECO VARIÁVEL.....	16
2.1 Memória, lembrança e recordação	16
2.2 O espaço memorial	18
2.3 O tempo memorial	19
2.4 Memória e cotidianidade	20
2.5 O referente na memória	23
3 SEGUNDA MARGEM: FOTOGRAFIA E ANIMAÇÃO.....	26
3.1 A ponta do gesto	26
3.2 Três instâncias e um eco detido	28
3.2.1 Primeira instância.....	28
3.2.2 Segunda instância.....	29
3.2.3 Terceira instância	29
3.2.4 O eco detido	30
3.3 As oscilações.....	31
3.4 A animação: continuação da ponta do gesto.....	32
3.4.1 Animação por indagação.....	34
3.4.2 Animação por memória.....	35
3.5 Animação como montagem	36
3.6 Animar o cotidiano	37
4 TERCEIRA MARGEM: CONTEMPLAÇÃO E NAVEGAÇÃO.....	39
4.1 O navegador da rede: habitando (n)as imagens	39
4.2 O construtor da rede: estratégias para o rapto.....	42
4.3 A rede interativa: tecido de memórias	45
5 CONCLUSÃO: A EXPERIÊNCIA INTERATIVA E A EXPERIÊNCIA MEMORIAL	47
6 IMAGENS DO PROCESSO CRIATIVO	49
REFERÊNCIAS	64

NOTA PRÉVIA

Parto da ideia de que toda obra de arte, em qualquer das suas linguagens, implica um pensamento. É a partir do pensamento implícito na obra de minha autoria, “Em trânsito” (utilizada como parte integrante deste trabalho de dissertação), que me proponho na construção deste texto.

Quando Barthes se debatia à procura de uma teoria que explicasse a fotografia, se referia também à dificuldade de exprimir a teoria de uma obra que já se estabelece em sua própria subjetividade. Portanto, devido ao tipo de conhecimento que minha obra propõe, achei indispensável construir o texto numa linguagem que, paralela à obra, a traduza para os outros. A dificuldade era inicial, as dúvidas também: deveria eu adaptar a obra aos conhecimentos aceitos pela Academia? Ou deveria legitimar diante da Academia o pensamento implicado pela obra, forçando uma adaptação de textos alheios para racionalizá-la? Nenhum dos dois.

Seria absurdo dizer que a obra de arte advém apenas da intenção ou da “inspiração”. A obra é de fato o resultado de um processo construtivo, de uma série de intuições e percepções a serem experimentadas e materializadas. A obra de arte provém do real como alimento tanto do que se pensa quanto do que se faz, de uma série de mais ou menos bem-sucedidas coincidências, pontes, relações, conexões entre o que se faz, o que se pensa e o que se estuda.

Se a forma poética é definida por uma economia de palavras, pela densidade na síntese, pela essencialidade dos assuntos, então esta dissertação se assume inteiramente dentro de uma linguagem poética, não como escudo de uma imprecisão, ou disfarce do não domínio de conceitos ou por mero preciosismo, mas porque o discurso que proponho decorre inevitavelmente do tipo de experiência e de conhecimento da obra que tenho elaborado dentro da poética das artes visuais.

Apesar das referências bibliográficas contidas nesta dissertação citarem alguns escritores paradigmáticos da semiologia, o que será apresentado não pretende de maneira alguma constituir um texto na referida área. Não serão também levantadas questões sobre a cinematografia como linguagem, apesar de ela representar um antecedente inquestionável para a compreensão da narrativa nas linguagens contemporâneas audiovisuais. Se esta dissertação toca em alguma dessas áreas, há de ser como consequência da pesquisa e da criação e não como objetivo de pesquisa.

Alguns autores têm discorrido sobre a inteligência artificial à procura de uma “verdadeira interatividade”, sobre os caminhos pelos quais a informação possa ser comunicada e codificada, mas pouco sobre a maneira pela qual “as informações” podem ser

expressadas como uma nova linguagem dentro das artes. Assim como ocorreu com o cinema, a linguagem interativa foi tomada inicialmente como recurso científico e tecnológico, posteriormente como possibilidade comunicativa e informativa e como recurso inovador de ciência ou de entretenimento. A minha intenção é de considerar a navegação e a interatividade em conjunto como possível linguagem de expressão nas artes visuais. Como uma linguagem que procura sua própria poética, um meio de construir uma nova poética audiovisual.

As teorias que suscito neste trabalho surgiram sobretudo a partir da problemática da imagem, portanto, prescindindo das possíveis questões relativas ao registro ou edição sonora, que, apesar de constituírem elemento essencial na área e um tema extenso a ser desenvolvido, optei por não considerar como assunto principal desta pesquisa.

Para concluir esta nota prévia, gostaria de sublinhar que a proposta desta dissertação é a de enunciar ou discorrer a propósito das problemáticas teóricas suscitadas durante o processo criativo de uma obra em específico da minha autoria. Esta obra, intitulada “Em trânsito”, foi inspirada no meu contato com a cidade de Tiradentes e com seus moradores e consiste num registro fotográfico, na animação digital desse registro e na construção subsequente de uma rede de navegação interativa a partir dele. Essa rede não pretende narrar, mas mostrar uma história visual, proporcionando uma experiência estética e memorial a quem interage com ela.

Por último, não desejo descrever a obra, a qual considero em qualquer caso autônoma em sua própria linguagem, mas fornecer ferramentas de conhecimento no plano da inteligibilidade e no sentido de uma compreensão da construção e da experiência dela.

1 CAPÍTULO INTRODUTÓRIO: O TRÂNSITO NAS MARGENS

Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz importuna (a voz da ciência) então me dizia em tom severo: “Volte à fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: nada mais que o traço de um protocolo social de integração, destinado a salvar do naufrágio a Família, etc.” Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura. (BARTHES, 1984, p. 17).

O início deste projeto começa nas margens, na travessia de uma linguagem para a outra, nas fusões que provocam os passos no trânsito. A margem como território que circunda um conceito, que limita um contexto, que define uma linguagem. Refiro-me às margens entre o fazer e o pensar, os limites entre a contemplação e a interação, às margens entre a fotografia como índice do real e a animação¹ como a continuação do eco detido na foto, como a construção da passagem anunciada na sequência e, finalmente, à margem da navegação como um meio de construção de uma narrativa visual, como uma experiência memorial. Refiro-me também às fronteiras entre o cotidiano e a memória. É no atravessar dessas beiras que irei associando, tecendo e propondo um espaço onde elas se juntam, onde é possível o trânsito.

O traço do real é acolhido pelo seu índice²: a fotografia, e é sobretudo a partir do índice em movimento que poderemos falar de animação. Aqui se estabelece uma das margens: o momento detido da foto, o registro de um traço do real segundo o conceito de Roland Barthes e Philippe Dubois, e a fotografia voltada para a vigência de seu acontecer por meio da animação, o *animus* que retorna ao gesto, à presença, ao trânsito no espaço. O movimento elaborado na animação não como a recuperação do perdido, nem como a reconstrução do real, mas como a continuação do eco dessa presença que se iniciou na foto e que se deteve no começo, no meio do arco, pois “uma fotografia sempre se encontra na ponta desse gesto...” (BARTHES, Roland *apud* DUBOIS, 2001, p. 52).

A sequência precedida pelo ato fotográfico será o nosso ponto de partida para definir a animação como o eco do que foi detido na fotografia, a vitalidade que retorna, uma prolongação do tempo, que devolve o movimento ao gesto. A animação como intervalo que, carregado de sentido, expande a passagem de uma detenção para outra.

O assunto da reflexão inicial e o objeto de registro se constroem a partir da cotidianidade de um lugar específico e de suas presenças, a cidade de Tiradentes. Para este

¹ Ciente de um conceito mais amplo da animação, restrinjo-me à vertente da animação fotográfica e, em particular, à técnica e à ferramenta teórica de animação utilizadas especificamente na obra “Em trânsito”.

² Da ordem do *índice*: representação por contiguidade física do signo com seu referente. (DUBOIS, 2001, p. 45)

registro fotográfico e para com ele levantar o assunto da memória, não recorri ao fato extraordinário, mas justamente ao seu contrário: o ordinário, o traço da vida acontecendo, o cotidiano não como repetição invariável e insignificante, mas como a variabilidade de acontecimentos, de gestos, de fatos, de um fazer diário ao longo do tempo. Me propus então fazer transcender o ordinário por meio do seu registro e materializar sua memória no ato de ser fotografado, capturado e animado.

Em primeiro lugar, preciso esclarecer o conceito de memória para poder assentar as bases nas quais pretendo construir a cartografia do mapa: o pano de fundo de todas as questões que serão apresentadas, a margem que abriga todas as outras margens.

A memória é, entre outras definições, a cotidianidade, a presença, o espaço, o objeto e o gesto transcendidos. Isto é, o resultado das coisas quando se revelam em sua essência, por uma imagem mental e sensorial que considero imagem memorial. A cotidianidade, por sua vez, será considerada como o alimento, a matéria-prima da memória, como a soma de atos, de acontecimentos simples, diários e constantes.

O conceito de memória constituiu o núcleo de minhas pesquisas e projetos anteriores, quando considerava o espaço íntimo do ser humano, a casa e a solidão como condição propícia para o nascimento e a permanência da memória. No presente trabalho, a memória surgiu de um espaço para além do público/privado, e a pequena cidade de Tiradentes me pareceu um espaço propício na medida em que tem a faculdade de ser habitável e transitável, na medida em que permite inter-relações entre individualidades como constituintes do seu próprio tecido, na medida em que me relacionei de forma particular e subjetiva com esse lugar e com seus moradores.

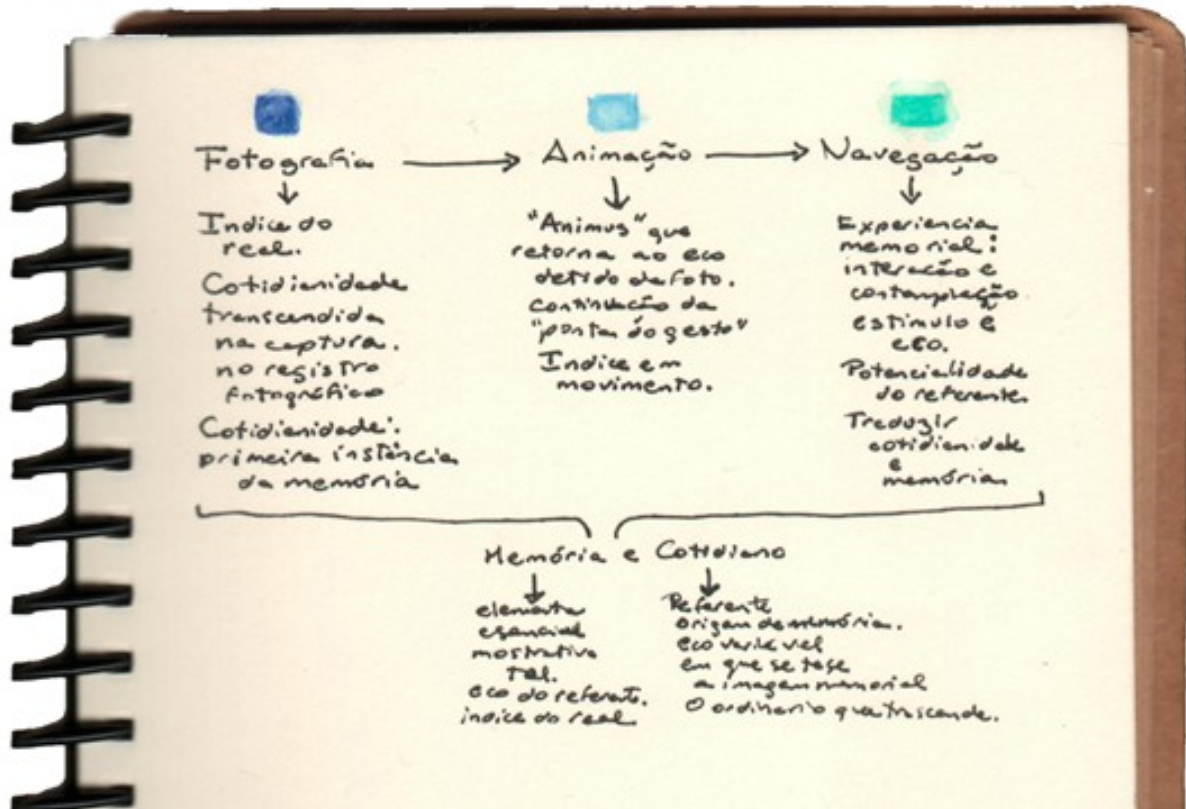
A terceira margem se encontra entre as possibilidades da contemplação e da navegação pela linguagem interativa e multimídia. A construção dessa linguagem obedece a estratégias particulares, com o objetivo de propor caminhos a serem percorridos, visualizar imagens em movimento, enlaçando subjetividades.

O objetivo desta pesquisa tanto teórica quanto prática é a reflexão e a construção de caminhos que se abrem e se traçam na abertura de um mundo na tela. Consiste na experiência memorial feita com o registro da cotidianidade de um lugar, a viagem, o trajeto na navegação que irá tecendo cada um dos micromundos indiciados pela fotografia e ativados pela animação. A navegação interativa como a possibilidade de uma experiência memorial.

A leitura deste trabalho não poderia estar na divisão, nem nas partes separadas, determinadas por um limite, mas justo na linha que as separa, justo no ponto onde os fragmentos coincidem, onde as margens se fundem.

E isso pode ser visto da seguinte forma:

Figura 1 – Esquema Teórico / Prático. Diário de pesquisa, caderno de artista



Fonte: elaborada pela autora (2001-2002).

2 PRIMEIRA MARGEM: MEMÓRIA E COTIDIANIDADE: REAL INEGÁVEL, ECO VARIÁVEL

O quadro amoroso, assim como o primeiro rapto é feito de lembranças posteriores, é a amnésia, que só reconstitui detalhes insignificantes, não dramáticos, como se eu me lembrasse apenas do próprio tempo e nada mais; é um perfume sem suporte, um grão de memória, uma simples fragrância: alguma coisa como um gesto puro, como só o hai-cai japonês o soube dizer, que não é recuperado em nenhum destino. (BARTHES, 2000, p. 209-210).

2.1 Memória, lembrança e recordação³

O que faz da memória o eco dissonante e variável de uma simples lembrança? O que faz da memória o fragmento, o essencial na descrição geral e menos abrangente da recordação? Como e onde existem as distâncias entre memória e lembrança?

Fellini, numa entrevista concedida a Damien Pettigrew, fazia o seguinte esclarecimento sobre lembrança e memória:

DP: Mas naturalmente a memória morde o passado. E nós queremos sempre compor o cardápio de nossa identidade. A pergunta que se faz agora é a seguinte: por que escolhemos um lugar, uma lembrança?

FF: Sim. Entretanto gostaria de fazer uma pequena distinção entre lembrança e memória. A lembrança pode ser real ou inventada, como é o caso da maioria das minhas lembranças. A memória ao contrário, é completamente diferente: nós entramos numa dimensão entre o paranormal, o espiritual e alguma coisa que vivemos desde sempre. A memória nem tem necessidade de se exprimir através das lembranças. É um composto misterioso, quase indefinível, mas que nos liga a alguma coisa que às vezes nós nem nos lembramos de tê-las vivido: os acontecimentos, as sensações que não sabemos definir mas que confusamente sabemos que existiram. (FELLINI, 1995, p. 52)

Apesar da ligação que em alguns momentos faz com a divagação, Fellini mantém claro seu posicionamento em relação às diferenças entre lembrança e memória. A imaginação especulativa intervém na lembrança por causa dos significados, dos nomes, das histórias, dos detalhes necessários à sua reconstrução pela palavra, intervém na transferência da imagem mental para a palavra, para a narrativa de um passado. A imagem memorial se constrói nela mesma e não por meio da intervenção de significados no seu entorno. Consiste num composto impreciso, misterioso e intraduzível que nem tem necessidade de se exprimir em palavras. A

³ Na língua espanhola usa-se a palavra *anécdota* para definir o relato ou a narração da lembrança. Não conseguindo uma palavra na língua portuguesa que a substituísse no mesmo sentido, recorri à palavra *recordação* por me parecer a definição mais próxima do termo em espanhol.

memória definida por Fellini se compõe dos acontecimentos, das sensações que não sabemos definir, mas que confusamente sabemos que existiram.

Essa inegável conexão com o real, que poderia ser chamado (como na fotografia) de referente, é o que distancia a memória da divagação como condição intrínseca à lembrança e à recordação. Não há imagem memorial sem referente, fato, espaço, alguém, coisa que a gerou. Apesar de surgir exatamente ao se desprender do real, na dissociação temporal, é só a partir do instante do contato individual e subjetivo com o real que a memória se produz.

A memória é feita do fragmento que transcende a totalidade da recordação. A imagem memorial (seja ela um cheiro, um odor, uma textura, cor, luz, sabor), a imagem da qual nascem lembranças ou recordações, não é ilustrativa, não é descritiva, mas demonstrativa, ela é enquanto mostra e enquanto mostra multissensorialmente. A imagem memorial, a qual insisto não ser de modo algum apenas visual, volta a se fazer presente na mente de quem a vê, sente e a pensa sensivelmente. Memória é a própria imagem que se constitui em suas aparências concretas ou difusas, totais ou fragmentadas, somadas às emoções e experiências sensoriais despertadas ao visualizá-la, ao sermos por ela surpreendidos, ao interiorizá-la a partir da comoção/emoção que nos causa.

O processo da memória ao qual me refiro não consiste em um mecanismo de armazenar dados já conceituados no qual posso, por exemplo, me informar de uma experiência a través de um texto alheio sem por isso realmente interiorizá-lo, senão em uma transformação da consciência pela afeição de um fato que é integrado à consciência [...] (KREBS, s/d, s/p, tradução livre)⁴

Memória não significa apenas estimular reminiscências, pois os significados, as estórias, os nomes e tudo o que está além da própria imagem memorial já não pertencem a ela, ganhando o estatuto de lembrança ou recordação. Memória é o eco do nosso contato com o real, o índice do que assistimos e tocamos.

O que tratamos então como memória é um fenômeno elementar, essencial em sua crueza, no qual, por meio da afeição (afeto-efeito), integramos ao interior da consciência a referência do real arrancado de um tempo irreversível.

⁴ No original: “El proceso de memoria al que se refiere no ese mecánico almacenar de datos ya conceptualizados en que puedo, por ejemplo, informarme de una experiencia a través de un texto ajeno sin realmente interiorizarla, sino una transformación de la conciencia por la afección de un hecho que es integrado a la conciencia. [...]”

2.2 O espaço memorial

Sobre o espaço memorial, Bachelard o definia como “belos fósseis de duração, concretizados em estadias de longa duração” (1982, p. 72, tradução livre⁵). Isso porque o espaço na memória evade a ruína ou a intensifica, recria as estâncias nos fragmentos que voltam a se fazer presentes.

A memória expande o que era estreito, ou bem minimiza o colossal, numa hierarquia das afeições com esses espaços.

Bachelard nos remete à importância do espaço íntimo na fecundação da memória em seu livro *Poética do Espaço* (1982), no qual defende a ideia de que o lugar precisa de uma condição íntima e nós de uma condição solitária para a afeição daquilo que, no instante seguinte ou num tempo seguinte, não veremos mais no real. Mas essa condição de solidão, intimidade e afeição não se reduz ao espaço da casa, da moradia, do lar, porque o conceito do que é íntimo não se limita à definição do espaço, nem à condição solitária do homem e sim à relação, o contato entre os dois. Acontece que a querência, a condição de guarida amorosa, de local afetivo, é definida além do preconcebido como público ou privado: o afeto ao lugar, a vitalidade entre ele e o *eu sensível*, existem acima das convenções. Essa relação do eu e do estar tem a capacidade de descontextualizar o local, de silenciar os ruídos, as distrações que afugentam a tensão e a atenção que ali se produz, isolando o espaço nele mesmo, nos limites do que vivo, do que memorizo. A praça, a drogaria, a loja, a igreja, o bar, passam a ser lugares habitáveis e não visitados, passam a ser espaços onde um único contato interiorizado os converte em espaços de memórias individuais, fazendo deles lugares que estão além dos estatutos de uma memória histórica, coletiva ou institucional. Mas, como sobrevivem esses espaços na memória individual das pessoas?

Uma coisa é saber que as ruas ou campos em torno de uma casa tinham um passado antes que ali tivesse chegado; bem diferente é ter tido conhecimento, por meio das lembranças do passado, vivas ainda na memória dos mais velhos do lugar, das intimidades amorosas por aqueles campos, dos vizinhos e casas em determinada rua, do trabalho em determinada loja. (THOMPSON, 1992, p. 31-32).

A memória individual de um espaço contribui para uma memória coletiva ou histórica. No entanto, não considerarei o espaço habitado e rememorado por um coletivo, mas a relação das individualidades no espaço real visando às possibilidades de um espaço memorial. O

⁵ No original: “bellos fósiles de duración, concretados en largas estancias”.

espaço público é, antes de mais nada, individual e, da mesma forma que no espaço da casa como espaço privado, nele se ativa e se origina a memória.

O espaço memorial é capaz de ser permanente enquanto se mantém vital e habitável, mas é ao mesmo tempo maleável e mutável porque a hierarquia dos afetos e das emoções sensoriais vêm moldá-lo: abstraindo, esticando, reduzindo, rompendo o elo entre a imagem memorial e o seu referente, distinguindo o mero lugar do espaço afeiçoado.

2.3 O tempo memorial

Para falar de memória é indispensável considerar sua dimensão temporal. Nenhum dos fenômenos acima mencionados – recordação, lembrança e memória – acontece fora do tempo. No livro *Esculpir o tempo* (1998) Tarkovski descreve o tempo para além de relógios e calendários, o tempo como um estado, uma chama em que vive a salamandra da alma humana (TARKOVSKI, 1998, p. 64). Um estado, uma situação, uma circunstância, sem dúvida paralelos ao estado real do tempo. Thompson cita o seguinte em seu livro *A voz do passado* (1992): [...] “a maioria das pessoas está menos interessada nos anos do calendário do que em si mesmas, e não organizam suas memórias demarcadas por datas. [...]” (p. 31-32).

O passado e o tempo são designados, respectivamente, como estado e circunstância irreversíveis, mas isso é válido apenas se ambos são considerados medida do *chronos*, simples decorrências do real que não retornam e não se detêm. Mas a memória não vem a ser justamente a detenção do tempo (tempo – calendário – relógio) ou a expansão do tempo na plenitude do que retorna como um eco, como uma imagem multi-sensorial e autônoma de descrições, narrativas e cronômetros? Cortázar, em seu conto/biografia *El perseguidor* (1967), descreve uma situação na qual o personagem, Charlie Parker, viaja de metrô, percorrendo um trajeto num tempo exatamente definido. Durante a viagem, a memória de sua infância o invade, fazendo-lhe “perder” a noção de tempo e espaço, tornando o trajeto de um número determinado de estações um tempo sem medida de duração, um tempo inusitado. O que interessa assinalar é a atemporalidade da imagem memorial, o desprendimento temporal que ela implica e, portanto, a reversibilidade, a maleabilidade da memória.

Se relacionarmos esse conceito de memória ao conceito *barthiano* de fotografia, definiremos o tempo memorial como “uma contingência que se repete incansavelmente” (BARTHES, 1984, p. 15). Revemos o que vivemos, vivemos de novo, “voltamos o filme” e, em cada volta, em cada rever, um detalhe a mais; o fragmento em sua variabilidade ganha

uma nova transcendência. Essa repetição do eco, esse deslocamento temporal, acontece porque não suportamos nos reduzir à fugacidade do real.

Recordação é a descrição de um passado, lembrança é o resultado da recordação de um passado que sabemos ser irreversível, mas a memória sendo o eco arrancado de um real, o fragmento que transcende, implica uma ruptura entre o que vivemos individualmente e as condições da existência. De acordo com Tarkovski, “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo” (1998, p. 66).

Assim como o espaço memorial, o tempo memorial faz com que o referente seja perdurável, mas numa temporalidade maleável. A velocidade, o ritmo, a marcação, fazem do tempo um devir afetivo, atuam na imagem memorial, transformando seu fluído.

É estranha essa condição temporal da memória. O tempo é medido pela distância afetiva, pelo que está longe ou perto de mim. A imagem memorial é um eco que me aponta a própria ausência da voz que o traz, uma presença que aponta para uma ausência. E o eco só é possível na distância.

2.4 Memória e cotidianidade

A condição do inesperado da imagem memorial é dada pelo fato de que nem sempre a nossa vontade, a nossa intenção ou a nossa consciência repercutem em sua aparição, isto é, não temos a intenção de exercer memória quando a imagem memorial nos assalta. Inicialmente acontece quase como um ato involuntário sobre o qual depois exercemos a vontade e o controle de nos lembrar dos detalhes, das significações, dos nomes. A imagem memorial é detonada por elementos do real que nos afetam particular e individualmente e que acabarão sendo ressignificados e transcendidos por ela.

O eco não é a voz, é a instância da presença que ainda permaneceu e que se repete a partir de um detonador. O detonador do eco (memória) é em alguns casos o objeto afetado pelo tempo, o *saba* citado por Tarkovski em seu livro *Esculpir o Tempo* (1998), como o objeto desgastado. O *saba* como corrosão, o tempo que ajuda a aflorar a essência das coisas através do uso, do contato com a presença humana (TARKOVSKI, 1998, p. 66).

O desgaste do puxador da gaveta pelo contato constante, variável e repetido do ato de abri-la: isso é memória. Aquelas inúmeras manchas no mesmo ponto são um detonador, um indício, mas também o resultado de uma cotidianidade. O desgaste da porta ou da gaveta é consequência do uso, sim, mas sempre marcado por um contexto, por afetos, por pessoas, por

um aglomerado de particularidades que fará da gaveta, de sua mancha e do modo de abri-la uma possível imagem memorial. Concluímos então que o desgaste é não só índice de tempo, de contextos, de cotidianidades, mas também de memórias.

Um objeto que poderia ser um puxador qualquer, uma porta qualquer, o cheiro de uma laranja qualquer, os olhos de uma pessoa, o lugar, a luz, um som qualquer, vai misteriosamente me rememorar o Tal que só eu sei, o Tal que me comove, que me move afetivamente.

O *Particular Absoluto* da foto, o Tal que indica Barthes (1984, p. 13-14) para falar da fotografia como um evento que nomeia, que cita, que mostra, é da mesma natureza do Tal que faz da mera cotidianidade o gérmen da memória, que faz do acontecimento ordinário, diário, uma imagem extraordinária, transcendida. Por um lado, temos um Tal que é detonado pelo real, pela voz geradora que já não me interessa escutar, porque o objeto da minha memória não é o objeto detonador senão o rememorado, e, por outro lado, o Tal que faz de um objeto qualquer, de uma simples particularidade, o meu objeto de memória, aquilo comum e cotidiano que já ganhou o estatuto do Tal no mesmo instante que entrou no âmbito da minha memória.

Esse aspecto da memória é o que me permite desenhar a margem entre memória e cotidianidade. A imagem memorial que nos interessa considerar é a que advém de uma cotidianidade, a que nasce no ordinário dos dias, aquela que se origina do comum, mas elevado, amplificado, redimensionado pela memória. O detonador e o que é detonado, objeto e memória, o objeto desgastado e o que emana dele: a cotidianidade que origina a memória e a cotidianidade transcendida pela memória. Conforme Tarkovski, “o vínculo causa e efeito, ou dito de outro modo, a transição de um estado para outro, constitui também a forma de existência do tempo, o meio através do qual ele se materializa na prática cotidiana.” (1998, p. 66)

Como a cotidianidade diária, bruta, é filtrada por meio da sublimação da memória sutil, constante e, no entanto, primitiva e elementar? Por que e como uma memória é primitiva, elementar e essencial? Como a constância dos dias, das semanas, dos meses e dos anos faz do cotidiano memória?

Muitos autores coincidem em defender que a memória acontece, sobretudo, quando somos impregnados pelo fato extraordinário. Philippe Dubois escreve que, “se quisermos que o dispositivo funcione bem, são necessárias imagens impressionantes, que escapem do nosso cotidiano [...]” (2001, p. 315).

No entanto, quantos de nós já fomos surpreendidos pela memória vaga (e, de qualquer maneira, memória) de algum lugar, pela memória vaga do fazer diário de uma época de nossas vidas? É certo que em seguida atua o papel da lembrança nos trazendo os detalhes dessa recordação específica. Mas o tempo e as camadas que se sucedem através dele são o que faz do ordinário o extraordinário. O tempo como um “macerador”⁶, como um azeite balsâmico em que se conservam e se concentram as cotidianidades. Os estranhos efeitos do tempo fazem com que a cotidianidade de nossas noites de juventude ou de nossas manhãs de infância sejam conservadas e retornem com um encanto e uma força que transcendem a daqueles dias. E que magnífico o retorno delas em sua crueza, na simplicidade em que consistem, sem a maquiagem do excepcional. Mesmo que a minha intenção não seja utilizar as experiências individuais para defender uma hipótese que, inicialmente pessoal, pretende ser um material de projeção – no sentido de um eu que se projeta no outro – acho válido citar Mustenberg quando escreve: “mas em última instância, é a nossa própria memória com seu acervo de ideias que compõe o quadro” (*apud* XAVIER, 1991, p. 37).

Retomemos então a cotidianidade em seu acontecer. O passo repetido de um homem pela praça no mesmo horário: isto é cotidianidade e é memória, memória que se impregna num outro indivíduo, memória que se desenha naquele que passa e também no habitante, no morador que olha do outro lado da praça, memória que se desenha e se desmancha no cimento da praça.

O ato cotidiano de fazer a massa do pão no tabuleiro desgastado pelo fazer diário, o ralador desgastado pelas muitas vezes em que foi usado para desmanchar o queijo, a mancha no chão pela cadeira sempre no mesmo lugar, a sombra clara que deixa um quadro quando é deslocado do lugar onde permaneceu por anos, o som do sino do relógio ou da igreja na mesma hora; tudo isso é índice de cotidianidade e é alimento, matéria-prima de memória. Me interesse por essa cotidianidade que origina a memória e também pela cotidianidade que será por sua vez redimensionada, transcendida por intermédio da imagem memorial.

⁶ Do espanhol *macerar*, que em culinária consiste no mecanismo de abrandar um alimento durante um determinado tempo dentro de um líquido com a finalidade de que fazê-lo mais macio e que este se impregne do tempero contido no líquido. *Macerador* é o termo popularmente usado na língua espanhola para se referir aos vinagres e azeites temperados pela conserva de ervas e especiarias. Ver Diccionario de la Lengua Española da Editorial Larousse.

2.5 O referente na memória

A memória, que poderia ser considerada a essência provedora da lembrança ou da recordação, é o simples e puro eco do objeto, do fato, do alguém distante que volta à luz ou à penumbra em forma de fragmento visual, olfativo, sonoro etc. O Cinema e as Artes Visuais, como linguagens que tentam em certos casos traduzir as imagens mentais e memoriais, insistiram em representá-la por meio de uma imagem difusa, embaçada, como se a memória só pudesse se apresentar através desse véu ou de algum véu imprescindível. Como se a imprecisão de uma imagem lhe conferisse o caráter de memória. Nenhum véu, nenhuma lente confere a uma imagem a condição de memória, já que memória não é aparência estética, é a própria imagem que fraturada espacial e temporalmente recorta a sua forma, o seu modo: sempre única, sempre particular e ao mesmo tempo maleável.

No entanto, quando me refiro ao seu caráter fragmentário refiro-me a todas as possibilidades de fragmentação que podem constituir uma imagem memorial: a cor, o enquadramento, a velocidade do movimento do ato ou do gesto, o ritmo do eco, a precisão ou imprecisão de uma imagem em relação a uma outra, a distância com que volta etc. É nesse sentido de um referente fragmentado que um dos aspectos da memória pode ser encontrado na definição de Philippe Dubois sobre fotografia e fotograma:

O fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem câmera, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois se revela normalmente. Resultado: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem câmera, semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa. (DUBOIS, 2001, p. 50)

Devido à imprescindível conexão física da qual advém fotografia e memória, esta última não pode ser confundida com divagação. Divagação e memória são fenômenos muito diferentes se considerarmos o fato da conexão física com o real. Se no primeiro caso essa condição é variável e prescindível, no segundo é indispensável.

Consideramos a memória também como impressão, como impregnação, como um depósito do real em nossas visões, e se associarmos isso à descrição de Philippe Dubois da fotografia como *índice* (pela emanção do real, por meio da conexão física que implica o ato fotográfico, a impregnação do referente) ou fotograma (pelo depósito do real), nos daremos conta de que se tratam de fenômenos semelhantes à memória. Fotografia e fotograma: uma

impressão, emanção material e tangível de um referente. Memória: impressão particular e inegável do real, no entanto, intangível e em princípio invisível para os outros.

Aqui termina a convergência entre fotografia e memória. Aqui a distância: na fotografia sabemos que isso foi, que isso esteve ali; na memória, pelo menos inicialmente, só o *eu* sabe que isso esteve ali, que isso foi. Sem a foto não saberíamos de nada, sem o papel revelado tangível não sabemos nada, já a nossa memória não precisa de ser tangível ou visível aos outros para sabermos de seu referente, para que o eco de seu referente se faça de novo presente no *eu*.

No caso da imagem fotográfica, a impregnação do objeto/sujeito é visível a todos e é intrínseca, indivisível ao seu referente, se tornando seu eco. A imagem fotográfica, em princípio, desconsidera outras significações, o *isto aconteceu*, o *isto existiu* inegável da fotografia que defende Barthes em *A Câmera Clara*:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo o mundo (o que é feito por qualquer outra imagem que sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significativo fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais, mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. (BARTHES, 1984, p. 14).

Mas no caso da imagem memorial a impregnação de um referente só é visível para o *eu* que o pensa, para o *eu* no qual a imagem memorial se manifesta. Nesse contexto, memória e fotografia passam a divergir, e a convergência desses dois conceitos paralelos só poderá ser recuperada se considerarmos a experiência empírica de cada um e se confiarmos nela, na legitimidade da imagem memorial do outro, mesmo que ela não seja visível para nós.⁷

Apesar do paralelismo entre os mecanismos pelos quais se produzem a imagem fotográfica e a imagem memorial, seria um erro considerá-las como a mesma coisa. E, no entanto, acredito que a fotografia e o audiovisual, ao serem considerados como mecanismos de impregnação de referentes e como mecanismos de manipulação temporal, sejam os meios que com maior efetividade poderiam traduzir a imagem memorial individual em imagem visível coletivamente.

Não é a coisa fotografada (o próprio referente) ou o papel revelado (a materialização do referente, seu índice) onde se desenha a margem entre fotografia e memória, mas na impregnação de presenças, o que emana do objeto perante nossos olhos e perante a câmera, a reverberação do real na imagem fotográfica e na imagem memorial, o encontro entre o *eu*

⁷ Minha intenção não é especular sobre o tipo de imagem memorial dos leitores, mas indagar a sua origem, suas condições e sua existência, que sabemos ser inegável e partilhável.

sensível e a coisa. Nesse sentido é que defino memória como um eco, o eco do real, da presença, da cotidianidade.

Memória: impressão sensível (emoção), sensitiva (sensorial), inegável (índice) do real, individual (só o *eu* sabe dessa imagem). Memória é imagem intangível, invisível para os outros até que possa ser traduzida por meio de um mecanismo e de uma linguagem que contribuam para sua materialização e para a sua conversão em imagem visível.

3 SEGUNDA MARGEM: FOTOGRAFIA E ANIMAÇÃO

O imperfeito é o tempo da fascinação: parece vivo e no entanto não se mexe: presença imperfeita, morte imperfeita: simplesmente o cansativo engano da memória. (BARTHES, 2000, p. 210).

3.1 A ponta do gesto

A mão se estende,
mas na metade do caminho
uma imagem a detém.
E parte então com ela
não para possuí-la
senão apenas para entrar em seu jogo.
A mão tem começado a se apaixonar no caminho
e assim a possessão e o dom escapam-lhe
A mão tem mudado seu destino
por um voo que não é o voo do pássaro
senão um abandono às marés que não têm costas
e aos desequilíbrios de uma sabedoria diferente.
A mão tem renunciado a seu objeto
tem adquirido o valor de sua distração.
A mão tem renunciado a se salvar. (JUARROZ, s/db, s/p, tradução livre)⁸

Nada do que restou é a coisa, nada, mas é o resto sim, inevitavelmente é o resto. Esse resto redimensiona o trivial, amplifica o detalhe, esse resto me rememora o esquecido, mas ao mesmo tempo me impossibilita ver do mesmo modo a coisa ou o além dela. Esse resto ecoa como uma continuação, me aponta, apenas se nomeia nas luzes, se apresenta na mudez. Esse resto que é o resto do que olhei, do que foi olhado, do que ainda olho como um fragmento, é o que chamaremos aqui de fotografia.

“Não há foto sem alguma coisa ou alguém” nos diz Barthes em *A Câmera Clara* (1984, p. 16), do mesmo modo que não há memória sem referente, por mais impreciso que ele

⁸ No original:

“La mano se extiende,
pero a mitad de camino
la detiene una imagen.
Y se marcha entonces con ella,
no para poseerla
sino tan sólo para entrar en su juego.
La mano ha comenzado a enamorarse en el camino
y así la posesión y el don se le escapan.
La mano ha cambiado su destino
por un vuelo que no es el vuelo del pájaro,
sino un abandono a las mareas que no tienen costa
o a los desequilíbrios de una sabiduría diferente.
La mano ha renunciado a su objeto
y ha adquirido el valor de su distracción.
La mano ha renunciado a salvarse.”

seja na imagem memorial. Esse referente, tanto na foto como na memória, está tão incisivamente inscrito que a fotografia propriamente dita se torna um marco devorado pela paisagem, o marco que fica atrás, muito longe na amplificação do resto, o marco que limita aquilo que vejo, mas que desaparece. A fotografia é indivisível do seu referente:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo o Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno.

[...]

Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. (BARTHES, 1984, p. 16)

Inicialmente o que vejo é o rosto, o campo, a rua, a mão, o gesto detido, petrificado, permanente, imóvel em seu curso e, portanto, irremediavelmente distanciado de mim. Aquilo que olho exclusiva e intensamente, quase isoladamente; no mesmo instante em que o olho sei que está perdido no instante seguinte dessa realidade. Isso faz da coisa fotografada um espectro, um côncavo do meu desejo. A sua mudez é o que lhe imprime sua própria morte, mas a minha obstinação de vê-lo decorre da minha vontade de sua extensão e, de alguma forma, da minha vontade de sua continuidade. O mesmo autor diz: “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

Uma presença assim tão nítida, tão permanente, tão mortificada, está constantemente atravessada pela fugacidade. O resto na verdade é a última reserva, o instante último, mas o instante último do quê? Diante do objeto a ser apreendido existe um alguém que olha e deseja, existe sobretudo uma sincronia, uma sintonia emocional que se tende entre aquilo que se deixa apreender e aquele que apreende, atravessando o artefato da câmera.

O que se registra não é apenas aquilo (objeto distanciado, imagem como documento, retrato), nem a visão daquele (fotografia como documento estético, ideológico ou histórico), mas o encontro sensível de ambos: sintonia, sincronia entre o real e um olho humano, um afeto atento.

Esse encontro é uma brecha que vitaliza o espectro, que é capaz de virar o côncavo ao avesso, que não finaliza mas inicia, que fabrica um tempo lateral que não se limita ao detonador da câmera. Para além da fotografia como petrificação do real, lâmina seccionada, cortada no tempo, existe esse encontro.

O encontro é o olho, o *eu* em estado de alma que entra em sintonia com a vitalidade do gesto, da paisagem, do trânsito das coisas, do fragmento, do objeto, do sujeito, para finalmente apreendê-lo através do afeto, por meio da câmera. A materialização desse encontro é a fotografia e ela nos revela um espelho de um outro espelho, uma espiral infinita: o objeto está no olhar dos olhos que olham o objeto, que está no olhar dos olhos que olham o objeto que está no olhar...

3.2 Três instâncias e um eco detido

O que proponho na continuação consiste em abordar a fotografia na sua origem, elucidando as três instâncias que a compõem.

3.2.1 Primeira instância

RAPTO: Episódio tido como inicial durante o qual o sujeito apaixonado é “raptado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado. [...] Curioso entrecruzamento, entretanto: no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário; o raptor não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o objeto da captura se torna o sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado. (BARTHES, 2000, p. 245-246).

A partir dessa escolha mútua, o *eu* que escolhe a coisa e a coisa que me rapta, se estabelece uma maneira de capturar: a coisa fornece as indicações de como deverá ser capturada.

Conjunto de decisões de autoria. Aqui nascem as intenções do autor. Decisões e intenções instintivas e reflexivas⁹ no âmbito emocional. Eu não penso o objeto, eu olho, percebo, me sincronizo com o objeto, e ele entra em comunhão comigo e eu com ele. O *eu* ao qual me refiro não é o *eu* universal, mas o *eu* em um estado da alma.

Essas decisões (a escolha do objeto, a circunstância desse objeto, o grau de aproximação, o ângulo, a hora do dia, a quantidade e qualidade da luz) não definem a totalidade da foto; existe um outro lado do qual depende o clímax da sincronia e que é o *click*. Além da intenção consciente ou instintiva do fotógrafo, existe um outro lado que determina a foto e que é o objeto, aquilo que será apreendido.

⁹ O verbo reflexionar será tomado aqui no seu significado segundo o Diccionario de la Lengua Española Editorial Larousse: “Reflexión: Examen detenido de una cosa que hace el alma”.

É a vitalidade, a pulsação da coisa, a sua resposta o que me inicia nessas escolhas e o que me levará à decisão final do disparador. O que Vertov chamava de o *eu vejo* funcionando conforme “as propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa” (*apud* ROMAGUERA, THEVENET, 1993, p. 39).

Essas decisões, intuições, intenções, sintonias, são todas tomadas no escuro, nesse momento no qual ainda não percebo a foto, estou dentro dela, em seu vir a ser. Entretanto, são conjuntos de elementos que, precedendo a foto, já fazem parte dela.

3.2.2 Segunda instância

Inicia-se no instante do *click*, na última decisão do autor. Após esse sobressalto do disparador, acontece a formação da imagem através de um dispositivo ótico. Uma instância, portanto, mecânica, impassível, instantânea; a sincronia se condensa nesse ato. Após o último controle da minha vontade, acontece o instante em que se produz o veículo incontestável de uma realidade empírica. Esse acontecimento independe do mecanismo por meio do qual se produz a foto, seja ele químico ou digital.¹⁰ A reação química no filme ou a leitura digitalizada da luz se converte em documento de um encontro em potencial, pois ainda não vejo o documento, ainda não foi revelado para mim, nem para ninguém. Sei que a foto existe como existe a imagem mental, memorial, mas ainda não foi vista. Eu não vi o encontro, mas eu estava dentro dele. Nesse caso não podemos ser testemunhas e atores ao mesmo tempo, não podemos estar no dentro e no fora ao mesmo tempo, não temos essa onipresença.

3.2.3 Terceira instância

A Revelação: desvendar uma coisa implica vê-la pela primeira vez. Nesse sentido, esse primeiro olhar após o encontro constitui um segundo encontro. Restabelecimento, revitalização do resto. A fotografia, como documento do encontro, é a confirmação, celebração, renovação da imagem mental, memorial. Essa instância é o reconhecimento da comunhão entre um *eu* em estado de alma e uma coisa em estado vital. A fotografia revela essa conjunção carnal, essa singularidade existencial, essencialmente primitiva, de um

¹⁰ Partindo do princípio de que qualquer mecanismo fotográfico digital ou analógico produz como resultado uma reprodução mecânica de um instante da realidade, não será abordada a discussão das diferenças de mecanismos fotográficos.

determinado momento num determinado local. A partir desse documento, desse resíduo, se inicia um novo começo, o começo de quem olha a foto.¹¹

3.2.4 O eco detido

A terceira instância é dupla: de um lado há reconhecimento do encontro –o resultado tangível, visível para os outros– do outro, há fugacidade na permanência, na imobilidade fotográfica. Mas como poderíamos falar da foto, apreensão do não apreensível, por meio da fugacidade? Como poderíamos falar de ausência por meio do que se apresenta infinitamente? O que se ausenta na verdade é a vitalidade da coisa e o que sobrevive (permanece) é a pulsação do encontro.

Já que não posso liberar a foto do seu referente, que é o Real em sua expressão infatigável, que é o *Particular Absoluto* (BARTHES, 1984, p. 13-14), não vamos nos deter em sua materialização, que já sabemos ser imediata e mecânica, nem no que poderia significar uma foto, nem suas possibilidades estéticas, ainda que estejam implícitas num momento posterior e cheguem a determinar uma leitura ulterior. Falaremos aqui das circunstâncias temporais da foto e de como ela transforma a coisa, qualquer que seja.

A fotografia revela-me um traço de seu referente. Abre, expande o fragmento, denuncia o detalhe, amplifica o ínfimo, ao mesmo tempo me reduz tornando-me um observador exclusivo, encerrando-me em seu íntimo: “[...] ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo” (BARTHES, 1984, p. 13).

Revela quando me permite, quando me possibilita um infra-saber, o que Barthes chamava de *biografema* (1984, p. 51). O saber veiculado através do primeiro olhar, desprovido ainda dos possíveis conteúdos ideológicos ou estéticos, do olhar perceptivo e não racional, é um saber emotivo, é um saber sensível e sensitivo.

Para Vertov, essa possibilidade do infra-saber se encontrava no Kino-Olho, considerado a amplificação de um real por meio da câmera. Nesse sentido, a repotencialização de uma realidade, defendida por Vertov para o olho mecânico, constitui uma faculdade inerente da fotografia: “Cine-Olho”, a “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado [...]”. (*apud* XAVIER, 1991, p. 262).

¹¹ Não abordaremos a fotografia como imagem portadora de significados ou conteúdos, quer dizer, como documento estético, histórico, sociológico ou ideológico.

3.3 As oscilações

Voltemos ao primeiro encontro, agora não mais tomado como um registro isolado, um único corte temporal, mas como uma duração em sua pluralidade: a sequência.

A sequência não é um conjunto de decisões de autoria, ela parte daquelas escolhas assumidas na primeira foto, quase como um ato compulsório.

Antes de mais nada a sequência continua sendo comunhão, encontro, sintonia. O *click* que tinha sido tratado como o clímax da sincronia se renova outra vez em cada ato. Cada instância da sequência (a foto) é uma atualidade sempre deslocada por uma outra.

Quando um estado de alma entra em conjunção com a vitalidade da coisa, entra-se na métrica de um tempo. Bate-se uma foto, uma segunda foto, uma terceira foto sem que nenhum pensamento alheio a esse encontro atravessasse essa duração. Mas como a duração acumula os momentos e desdobra os estados da alma; as fotografias finalmente justapostas revelam as oscilações da alma, tanto do objeto apreendido como do sujeito que a apreende num ato instintivo e irracional. O tempo de reflexão a respeito daquilo que se deseja do objeto desaparece na compulsão da sequência. A foto como tomada única abre uma postura reflexiva, e na sequência a postura se torna instintiva.

O que faz de um conjunto de fotografias uma sequência não é apenas a sua ordem cronológica, o que significaria uma definição rasa e trivial. As fotos que constituem uma sequência estão relacionadas por uma espécie de pulsão interna. Dá-se uma amplificação, uma complexificação de encontros, pois cada instante prepara e antecede o seguinte, cada encontro sustenta o posterior; e o último, ao acontecer, traz consigo o hálito de ausência daquele que o precedeu.

O olho nu do homem ao qual se referia Vertov (*apud* XAVIER, 1991, p. 262) é aquele mesmo que está atrás da câmera, em frente ao objeto, aquele que está imerso no encontro, na sintonia. Nesse momento, esse olho, o *eu vejo* de Vertov, se abstrai, se esquece, se isola e se concentra naquilo que está a ser apreendido.

O olho ao qual se revela o infra-saber, aquele para o qual se torna visível o invisível, é aquele que contempla o documento, tornando possível o segundo encontro. Três subjetividades entram em sintonia nesse momento, criando uma dança do espírito, quase um triângulo amoroso: o objeto, o olho que apreendeu o objeto através do ato fotográfico e o olho que, sendo autor, no momento posterior vira testemunha do encontro.

3.4 A animação: continuação da ponta do gesto

Nesse deserto lúgubre, surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. (BARTHES, 1984, p. 37).

A fotografia é a pulsão do indizível querendo se dizer. Cita, nomeia na paralisia, pulsação silenciosa. Essa ponta do gesto, o gesto inacabado – e, portanto, permanente – implica uma plenitude vazia.

A foto é uma *plenitude vazia*, mostra, aponta-nos tudo, apresenta-nos tudo e se cala. Sabemos ou intuimos potencialmente onde finalizaria o movimento da mão, em que direção o rosto viraria, qual seria o próximo passo, onde terminaria ou como se iniciaria o trajeto e, no entanto, a foto se cala. É plena como ápice do movimento e ao mesmo tempo vazia na impotência de sua continuação.

No espaço negativo, no silêncio, na distância entre uma foto e outra se encontra outra instância, que é o seu contrário: o *vazio pleno*. Nesse espaço onde a foto não se mostra encontra-se a vitalidade do encontro (afeto-presença). Portanto, a animação é pressentida na plenitude vazia da foto (tudo o que ela me mostra e que permanece no meio do arco) e construída nesse *vazio pleno* que é o da continuação do gesto.

A insistência de um olhar exclusivo sobre a fotografia, essa obsessão pela continuidade, é o que impulsiona a animação, concebida como a articulação de uma presença, o seu desdobramento no tempo, atualização de uma ausência, renovação de uma presença. Se a sequência nos mostrava as oscilações da alma e do encontro, a animação nos revela a passagem entre uma instância e outra. É nesse intervalo que a foto ganha a vitalidade de sua pulsação, é entre os dois silêncios (de uma foto e da outra) que se ativa a voz.

A animação seria um retorno da vitalidade, o *animus* que volta à presença. A continuação da ponta do gesto está nesse vazio pleno entre uma foto e outra; esse vazio é a única coisa que não está petrificada na permanência.

Essas passagens que acontecem na animação não removem a ausência, mas a atualizam continuamente. O fluir do movimento mostra a fuga de um gesto pela renovação de um outro.

No cinema, essa passagem é dada mecanicamente de um instante para o outro, 24 imagens por segundo de maneira imediata. Na animação fotográfica, tal como a concebo, existe uma mediação.

Entre um micro-instante e outro, o animador introduz intencionalmente o intervalo amplificado como uma extensão, intensificando e complexificando a passagem (o que no cinema acontece mecanicamente). O que é negado ao fotógrafo no ato do disparador – momento instantâneo e mecânico que produz um veículo incontestável da realidade – é permitido ao animador fotográfico pela possibilidade de revelar, através da emoção, a pulsação da coisa e a vitalidade do encontro por meio da construção da passagem.

A animação fotográfica, tal como a concebemos, não é gerada por mera especulação da faculdade imaginativa, nem apenas por uma intenção subjetiva. Não se trata de explorar o movimento da coisa mediante a ficção. Os artefatos¹² da animação estão contidos na própria foto, o que será estendido é o que se entrevê entre uma foto e outra, o silêncio, o que se mostra, o que se oculta e sem dúvida o que é pulsado pelo segundo encontro, o olho que testemunha. O que leva à animação é a mesma sintonia que leva a disparar a câmara e também a mesma punção que se produz quando se olha a foto.

Na fotografia existe aquilo que é inominável, o *átopos* da imagem da qual fala Barthes:

Como inocência a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos nomes (dos Erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar dele, sobre ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido do atopos). (BARTHES, 2000, p. 50).

Como consequência do *atopos* e do *punctum*, a animação como linguagem desvela o que nenhuma outra linguagem poderia traduzir, o indizível, o inominável. Esse *punctum*, que nada tem a ver com significados nem com conteúdos¹³, é o que me fere, me punge na emanção da foto, o breve estalo que só pertence a ela, mas que também pode ser a minha memória com respeito à foto que se abre em sua novidade, ou uma projeção no âmbito imagético e emotivo.

O inominável poderá então ser nomeado na memória do animador. A leitura, a tradução do vazio pleno, pode ser dada por dois mecanismos que chamaremos de animação por indagação e animação por memória.

¹² Do latim *arte factum*: feito com arte.

¹³ “[...] esse *punctum* agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento. Todavia o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto.” (BARTHES, 1984, p. 71).

3.4.1 Animação por indagação

Partimos do pressuposto que os olhos que estão a animar não são os mesmos que registraram as fotografias.

Aquilo que me punge é o que me inquieta, agita, me move, por ser inominável. Sei de tudo nelas (as fotos), mas ao mesmo tempo alguma coisa se oculta nesse vazio que precisa ser revelado. O que não sei e o que sei, o que vejo e o que não vejo, são as duas tensões que se apresentam na sequência:

A foto erótica, ao contrário (o que é a sua própria condição), não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento, e é assim que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados. (BARTHES, 1984, p. 88-89).

O intervalo está no silêncio, nesse espaço negativo, vejo uma foto e em seguida outra, uma me aponta o que a outra finaliza. Por não ter estado no primeiro encontro (entre o fotógrafo e a coisa), apenas me é permitido conhecer o segundo (no qual estou imersa), e é a partir dele (olhos que testemunham um afeto atento do fotógrafo e a vitalidade da coisa fotografada) que posso construir as micro instâncias dessa passagem.

Na sequência, o *punctum* se encontra desdobrado; a intenção do animador é a de tecê-lo no vazio pleno. Para Barthes, a existência do *punctum* faz da foto uma coisa em si, e não um meio, o que significa que esse animador está a revelar não o referenciado (o real), nem o referente, mas aquilo que só a foto enuncia, ela própria. E mais: o que seu olhar indaga é o ausente, um ausente que fala. Animar é manipular o ausente, retardar o tempo da morte da última imagem até a seguinte, como se o animador pudesse anular essa morte numa espécie de *looping* intrínseco à animação, pela possibilidade de retroceder e ver de novo, interminavelmente. O animador estende o que é dito pela imagem para anular seu silêncio.

Longe de ter a sua origem num mero ato imaginativo, a técnica de animação por indagação acontece a partir do próprio material fotográfico. No entanto, o que o animador revela é também o que se oculta entre uma pungência e outra. Assim como acontece no *punctum*, essa revelação se dá mediante a memória da própria fotografia¹⁴ ou pela projeção da

¹⁴ “Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.” (BARTHES, 1984, p. 83).

imagem fotográfica sobre a minha memória como animadora, que é distinta da memória do fotógrafo.

O animador é, portanto, um leitor e um tradutor da pulsação do documento, é o revelador do segundo encontro, poder-se-ia dizer até que a sua visão antecede a minha como espectadora. Mas seu papel, ressaltamos, não é nunca o de inventar o movimento, nem o de ilustrá-lo.

3.4.2 Animação por memória

Vivo, entretanto, reconstituindo a cena inicial no decorrer da qual fui raptado: um depois do fato acontecido. Construo uma imagem traumática, que vivo no presente, mas que conjugo (falo) no passado. [...] A imagem concorda perfeitamente com esse engano temporal: clara, surpresa, enquadrada, ela já é (ainda, sempre) uma lembrança (o próprio da fotografia não é representar, mas rememorar) [...] (e toda cena reconstruída opera como a suntuosa montagem de uma ignorância). (BARTHES, 1985, p.169).

No caso da animação por memória, aquele (fotógrafo) que tornou possível o primeiro encontro será o mesmo sujeito (animador) do segundo. Para esse animador estão abertas todas as fontes: o real, o encontro e o *punctum* na imagem fotográfica.

Esse animador não apenas vê a foto, mas a reconhece e se reconhece nela. Portanto, enfrentar o vazio pleno é também reconhecê-lo. Ainda que o animador tenha estado imerso nele, e possivelmente não o tenha visto, ele o reconhece sensivelmente, por um saber emotivo. Ele reconhece seu estado no encontro e é a partir desse estado que ele anima o documento.

Sua referência não é o real concreto, não é o objeto fotografado, senão o real encontro. Mas, como esse encontro foi bruto, instintivo, sensível,¹⁵ então a sua fonte de realidade é a memória bruta, primitiva, essencial e afetiva, porque ela também se constitui por meio do contato com o real. A imagem mental memorial e a imagem concreta do documento produzem uma tensão nos vazios.

Se este animador se deixasse levar pela recordação ou pela lembrança, estaria efetivamente fazendo a mera ilustração de um movimento, o simulacro, a cópia impotente de uma realidade. No entanto, existe um outro estado, um outro encontro do qual ele participa e que permeia a imagem memorial. Ele se encontra também na condição de espectador do documento, gerando um terceiro encontro (o primeiro no ato fotográfico, o segundo na

¹⁵ Lembremos que o fotógrafo não pensa o objeto, mas se sintoniza com ele. Se trata de um encontro sensível e sensorial.

revelação da fotografia), no qual a foto lhe aponta outros “detalhes” que habitam a imagem memorial e que, longe de anulá-la, se somam a ela.

3.5 Animação como montagem

Dissemos que a animação não é a ilustração de um movimento, mas uma tradução operada na construção da passagem: o intervalo. Esse intervalo, que já sabemos carregado de sentido, é um gérmen de montagem, é uma micro-montagem. Dependendo da articulação de uma presença em relação a uma outra no tempo e no ritmo, o animador pode estar criando uma estória visual. Essa estória visual não é necessariamente narrativa, mas presentativa, no sentido de que traz novamente ao presente a vitalidade da coisa em relação aos afetos tanto do fotógrafo quanto do animador.

A escolha, a ordem, a revelação do vazio e, finalmente, a construção da passagem coincidem com o intervalo que definia Vertov. A escolha, a ordem e a articulação poderiam ser o *eu vejo*, *eu gravo*, *eu monto* de Vertov:

O Cine-Olho é: Eu monto quando escolho meu tema (ao eleger um dentre os milhares de temas possíveis),
 Eu monto quando observo meu tema (efetuar a eleição útil entre as mil observações sobre o tema),
 Eu monto quando estabeleço a ordem da passagem da película filmada sobre o tema (decidir-se, entre as mil associações possíveis de imagens, sobre a mais irracional, tendo em conta as propriedades dos documentos filmados como os imperativos do tema em questão). (*apud* ROMAGUERA; THEVERNET, 1993, p. 33, tradução livre)¹⁶

Através desses supostos intervalos é que se construía o filme, nas relações visuais entre uma imagem e outra, nas transições de um impulso visual para outro.

Em sua *Teoria dos Intervalos*, Vertov (*apud* XAVIER, 1991, p. 265) define as correlações pelas quais é tecido o movimento das imagens:

- correlação dos planos;
- correlação dos ângulos da tomada;

¹⁶ No original:

“El cine-Ojo es:

Yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles),

Yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),

Yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión).”

- correlação dos movimentos no interior das imagens;
- correlação das luzes, sombras;
- correlação das velocidades de filmagem.

A ordem e a construção da passagem eram então sugeridas pelo próprio material, e é nesse sentido que defino o animador como um leitor e um tradutor da pulsação da foto, mas enfatizando que as sequências não só revelam as oscilações de uma presença, mas também as oscilações de um afeto.

A animação digital amplia o vocabulário de Vertov possibilitando uma maleabilidade na construção dessas correlações, no tecido dos movimentos, seja intensificando as presenças em suas qualidades (cor, saturação, contraste, luminosidade, etc.), seja na expansão rítmica da passagem (velocidade, dissolução, transformação etc.). Essas possibilidades de utilização do meio digital em função da efetividade e afetividade das imagens e seus movimentos não devem ser consideradas como mecanismos ficcionais do real, mas como recursos que o potencializam:

O cine-olho utiliza todos os meios de rodagem ao alcance da câmara; quer dizer, a tomada de vista rápida, a micro-tomada de vistas, a tomada de vistas ao invés, a tomada de vistas de animação, a tomada de vistas móvel, a tomada de vistas desde os ângulos de visão mais inesperados, etc., não se consideram truques, senão procedimentos normais que se usam amplamente. (*apud* ROMAGUERA; THEVERNET, 1993, p. 33-34, tradução livre)¹⁷

3.6 Animar o cotidiano

Tarkovski escreve em seu livro *Esculpir o tempo* (1990), que a imagem se torna verdadeiramente cinematográfica quando não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro de cada um de seus fotogramas.

Registrar uma impressão do tempo – o índice – e pô-la em movimento tem como consequência a reativação do tempo retido na foto: implica ativar um eco.

Registrar o ordinário da vida, a vida acontecendo, implica particularizar o geral, perceber o despercebido, focar o lateral, deter-nos, não no primeiro plano, mas no que está

¹⁷ No original: “El cine-ojo utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vista rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más inesperados, etc., no se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente.”

atrás, “significar” o que é o insignificante. De tal modo que, na escolha do objeto e pela forma como essa escolha é feita, transcendemos o objeto. Assim, registrar o cotidiano significa, de alguma maneira, torná-lo extraordinário, não por transgredir a sua simplicidade, mas porque a simples escolha implica um deslocamento do seu contexto ordinário. “O que me fascina no *hai-cai* é a sua observação da vida – pura, sutil e inseparável do seu tema.” (TARKOVSKI, 1990, p. 76).

O tema é então inerente à imagem do cotidiano, que nada nos aponta para o além dele. Encerra um mistério porque a sua simplicidade está no que se repete uma e outra vez, reiterando o que parece inominável, talvez como se o próprio *punctum* se desdobrasse. Na imagem animada do cotidiano, esse mistério se torna mais nítido por meio do movimento e das oscilações dos afetos e das vitalidades.

Sabemos que o momento detido nunca mais voltará e, no entanto, a animação faz com que ele se repita incansavelmente como um eco, como se alguma coisa estivesse se reiterando obstinadamente. Aí encontra-se o mistério.

No primeiro capítulo, defini o cotidiano como indício da memória, como um primeiro estágio desse processo. Na animação fotográfica do cotidiano, a memória é ativada pela revelação do instante e de suas presenças (a fotografia), assim como pelas oscilações dos afetos (a sequência). O que na verdade se anima é o índice *Barthiano* do real, mas também o indício da memória, isto é, o cotidiano precedendo o seu possível processo de converter-se em imagem memorial, o cotidiano que virá a ser memória e cuja pulsação já se antecipa na fotografia.

A partir do momento em que o fotógrafo se distancia do que registrou (o real concreto) e se distancia do ato do qual alguma vez participou ou das cercanias do ordinário (o encontro no ato fotográfico), no ato da animação do cotidiano ele está originando um outro tipo de aproximação, uma outra atenção e uma outra afeição para com o documento do real.

Animar a imagem fotográfica do cotidiano põe em evidência o nascimento da memória. O detonador da memória é ativado.

Se a imagem fotográfica é o *índice* detido e retido de um referente (pulsação silenciosa), animar a fotografia implica ecoar a vitalidade de uma possível memória.

4 TERCEIRA MARGEM: CONTEMPLAÇÃO E NAVEGAÇÃO

Não se trata de falar,
nem tampouco de calar:
trata-se de abrir algo
entre a palavra e o silêncio.
Talvez quando tudo tenha transcorrido,
também a palavra e o silêncio,
reste essa área aberta
como uma esperança para atrás.
E talvez esse signo invertido
constitua um toque de atenção
para este mutismo ilimitado
em que palpavelmente nos afundamos. (JUARROZ, s/da, s/p, tradução
livre)¹⁸

4.1 O navegador da rede: habitando (n)as imagens

Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo. (BARTHES, 1984, p. 63)

A primeira pergunta é a seguinte: até onde vejo e até onde estou imersa nas imagens? Quando e como começo a ser visitante e quando e como passo a ser habitante? Em que medida contemplo e em que medida me submerjo nas imagens?

No estado de contemplação que nos proporciona a fotografia e o cinema, eu vejo, estou distanciada do que se mostra. É a partir dessa distância que posso sublimar, projetar, identificar, rejeitar, sentir empatia ou repulsão: o que se tece nessa distância é uma longitude infinita de correlações, o que significa postular que essa distância na verdade é uma ponte.

¹⁸ No original:
“No se trata de hablar,
ni tampoco de callar:
se trata de abrir algo
entre la palabra y el silencio.
Quizá cuando transcurra todo,
también la palabra y el silencio,
quede esa zona abierta
como una esperanza hacia atrás.
Y tal vez ese signo invertido
constituya un toque de atención
para este mutismo ilimitado
donde palpablemente nos hundimos.”

Na teoria do cinema, o conceito de identificação e de projeção são amplamente comentados e aprofundados por diversos autores. Bela Balázs discorre sobre a teoria da identificação no cinema da seguinte forma:

Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens: olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. (*apud* XAVIER, 1991, p. 85).

Essa teoria foi ainda ampliada e aprofundada por Edgar Morin, quando discorre sobre a identificação-projeção:

Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação “incorpora o meio ambiente no próprio eu” e integra-o afetivamente (Cressey). [...] A mais banal “projeção” sobre outrem – o “eu ponho-me no seu lugar” – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável. (*apud* XAVIER, 1991, p. 146).

O que me relaciona com a imagem cinematográfica e fotográfica é o que encontro de mim nelas, o que elas geram em mim como reação. É a partir do que ativam em mim que passo quase simultaneamente a me afeiçoar a elas e finalmente habitá-las. Esse aspecto subjetivo do olhar no cinema chega a uma quase fusão amorosa entre o espectador e a imagem cinematográfica, a qual foi comentada brilhantemente por Morin quando se refere à *Participação Afetiva*:

Basta considerarmos o amor, projeção-identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor que a nós próprios dedicamos. (*apud* XAVIER, 1991, p. 149).

Mas se assumirmos esse discurso amoroso entre a imagem cinematográfica ou fotográfica e o espectador, temos necessariamente que voltar ao momento originário da foto, ao encontro no ato fotográfico, assim como também ao encontro durante o processo de animação entre o animador e o que ele anima. Durante esses três encontros (no ato fotográfico, no ato da animação e o encontro do espectador com a imagem fotográfica animada), acontece o que Barthes chamava de *raptos*: “O que nunca tinha sido visto antes é descoberto por inteiro, e desde então devorado pelos olhos: o imediato vale pelo pleno: sou iniciado” (2000, p. 250).

Esse mesmo *rapto* acontece na imagem memorial que me assalta (sou surpreendida por um eco do real que habita em mim), com o fotógrafo e o real (a sincronia com o objeto), com o animador que, atingido pelo *punctum* da foto, na verdade procura reconstituir o movimento do *rapto*, com o espectador quando ele habita (n)as imagens mediante a afeição, mas também com o construtor de uma rede de navegação interativa que, pela sua própria experiência e sua própria subjetividade, procura estratégias para o possível *rapto* daquele que vai interagir.

Barthes define a imagem como aquilo do que sou excluído (2000, p. 188). É porque sou excluído (porque não estou) que consigo ver, o que torna possível qualquer correlação. Morin (*apud* Xavier, 1991) vai além e fala de uma fusão quase amorosa quando se refere à *participação afetiva*, mas mesmo nesse caso existe uma certa distância indispensável para que aconteçam esses fenômenos, que, como explicarei posteriormente, vai marcar também a diferença entre o ato de contemplar e o ato de interagir.

O que me leva a contemplar ou me submergir nas imagens não é certamente apenas o modo como me são apresentadas, nem seus “conteúdos”, quaisquer que eles sejam, mas a capacidade que essas imagens possam ter ou não de me raptar e a minha possibilidade (na condição de interativo de uma rede) de decidir, de controlar, de optar, de escolher.

Na navegação em uma rede interativa, o navegador interativo movido pela curiosidade ou pelo desejo tem possibilidades de escolha: menus, botões, caminhos. Sua consciência está sendo constantemente requisitada, precisa estar acordada, distanciada e ao mesmo tempo imersa para resolver a escolha, para responder e para interpretar respostas. Essa forma de se relacionar com a imagem por meio da imersão está presente, por exemplo, nos jogos interativos, cujos desenvolvimento, popularidade e utilização massiva crescem a cada ano.

De alguma maneira, o navegador é um ser “divino” no sentido de que ele tem o “poder” da opção, quer dizer, ele é inatingível pelo *rapto*, imune a ele. Sua prepotência (que está na sua faculdade de decidir) se alimenta da distância da imagem; ele se resguarda na consciência de sua escolha. Essa consciência acordada é um estado perceptivo: o fascínio pelo artefato, pelo diálogo com a máquina, o mantém imune ao enlevo dos afetos, imune à entrega do seu *eu sensível*.

A imersão, a ação e o poder da escolha se contrapõem ao acontecimento do *rapto*, tomando em consideração o conceito de Barthes:

Curioso entrecruzamento, entretanto: no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do *rapto* (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o

contrário; o raptor não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do raptado; o objeto de captura se torna sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado. (2000, p. 248).

Para que haja *raptado*, o navegador precisaria estar disponível, propício e, portanto, em silêncio. O *raptado* acontece no silêncio, a consciência se cala porque o *eu sensível* foi acordado. Mas aquele que interage, aquele que habita na imagem, de fato está dentro dela, está ao ponto de não perceber que está, e de algum modo elimina sua condição de exclusão, com isso eliminando a possibilidade de se relacionar de maneira afetiva com ela.

Quando o navegador está imerso, quando ele interage na rede, essa distância da qual fala Barthes se reduz consideravelmente. Nesse caso, quem interage está imerso nas imagens, é partícipe delas, mas não é um morador, não é um habitante, é apenas um visitante, não está sendo afetado por elas e nelas. A imagem está tão perto que já não penso nelas, mas “estou” nelas.

Justamente porque ele não é excluído que o navegador em verdade apenas se relaciona superficialmente com a imagem, apenas a percebe enquanto interage com ela, o que é paradoxal.

Acredito que seja possível uma nova forma, um novo sentido de navegar em uma rede interativa, de se relacionar com a imagem na linguagem interativa. Uma imagem interativa que não apenas responda aos códigos de ação-reação, que não esteja apenas apta à contemplação quando se está imerso nela. A navegação como *raptado* pode acontecer quando o navegador está naquilo que se ajusta ao seu desejo, quando a sua subjetividade é atingida por uma outra, quando uma memória outra ativa sua própria memória.

Me refiro a uma rede de navegação que seja um ir e vir, que seja um dentro e fora, exclusão e inclusão, que seja a consciência acordada para a escolha e o *raptado* sem escolhas, que seja o enlevo das emoções e o despertar (estar de novo apto a ser *raptado*).

4.2 O construtor da rede: estratégias para o raptado

Existem imagens capazes de raptar por si mesmas, existem outras em que o raptado¹⁹ é apenas potencial, precisa ser vitalizado. A imagem interativa precisa se tornar navegável,

¹⁹ Devo lembrar aos leitores que esta dissertação é decorrente da criação de uma obra interativa da minha autoria chamada “Em trânsito”. As reflexões que motivaram esta criação são a matéria-prima do meu discurso. No caso particular desta obra, deve-se tomar em consideração que o fotógrafo foi também o animador e foi também o construtor da rede, e é partir dessa pluralidade autoral que vou definir neste ponto o papel do construtor.

habitável, não no sentido da imersão que impossibilita o *rapto*, mas no sentido de me seduzir, de suscitar um *encontro* da mesma índole que o encontro no ato fotográfico.

Na construção de uma rede interativa (um tecido de imagens), o construtor da rede tem por objetivo principal ativar a capacidade de sedução do próprio material, desenvolvendo táticas e estratégias que estimulem a capacidade de indagação do navegador, criando condições para o *rapto*.

No documentário *A Janela da alma* (JARDIM; CARVALHO, 2001), Wim Wenders expunha uma das problemáticas da cinematografia atual: a impossibilidade do espectador de suturar a imagem com o seu imaginário. A exploração da totalidade da imagem não permite nenhuma brecha nem para a memória, nem para a divagação do espectador, talvez por não permitir nenhum *vazio pleno*²⁰ que possa ser continuado. Este tipo de imagem se ocupa em distrair, informar ou mostrar tudo, perdendo assim sua capacidade sedutora. A obviedade da imagem anula a possibilidade de enlevo. Essa sedução não se resume em ocultar ou mostrar, como uma simples oposição: seduzir (como primeiro estágio ou motor do *rapto*) é ocultar assinalando que se está a ocultar, apontando com um dedo discreto o que poderia ser desvelado (BARTHES, 2000).

A mediação do animador, já mencionada no capítulo 3.4 desta dissertação, é a mesma mediação do construtor da rede, com a diferença de que neste caso o construtor da rede não preenche o *vazio pleno*, mas o aponta. É a subjetividade e a memória do navegador que vêm preenchê-lo, estendê-lo e vitalizá-lo.

Supõe-se no navegador um estado pré-navegativo, pré-indagativo: um desejo, uma curiosidade. O navegador deve ser surpreendido na escolha: embora tenha o controle da escolha, ele não deve e não pode prever o *rapto* para que este de fato aconteça.

O desejo, a curiosidade, a indagação, constituem uma espécie de vertigem: não é o medo de cair no vazio, é o vazio pulsando embaixo de nós. Finalmente o navegador deve ser surpreendido por uma presença em situação, a presença que vem raptá-lo:

Hanold se apaixona por uma mulher que está andando (Gradiva: aquela que avança), e ainda por cima enquadrada num baixo-relevo. O que me fascina, me rapta é a imagem de um corpo em situação. O que me excita é uma silhueta trabalhando que não presta atenção em mim. [...]

Quanto mais o outro me proporciona os signos da sua ocupação, da sua indiferença (da minha ausência), mais tenho certeza de surpreendê-lo, como se, para me apaixonar, fosse preciso cumprir a formalidade do rapto, a saber,

²⁰ Ver tópico 3.4 (A animação: continuação da ponta do gesto), p. 32 desta dissertação, na qual discorro sobre o conceito do *vazio pleno*.

a surpresa (surpreendo o outro e por isso mesmo ele me surpreende: eu não esperava surpreendê-lo. (BARTHES, 2000, p. 251)

O que proponho não se trata de uma rede interativa no sentido de jogo ou entretenimento, mas uma rede interativa que tenha a faculdade de suscitar a indagação no navegador e de raptá-lo. Esse é o verdadeiro caráter lúdico na rede de navegação que proponho, o jogo de uma sedução.

A sedução obedece à linguagem dos olhos, o que vejo no que se oculta, o que se oculta no que vejo. O vocabulário dessa linguagem é a principal ferramenta de quem constrói uma rede interativa.

A possibilidade da escolha para esse navegador que proponho é, na verdade, um teste da capacidade condutora de quem constrói a rede. Até que ponto o outro é guiado e até que ponto ele escolhe? Até que ponto ele tem o controle e até que ponto ele é guiado? Com o estudo e a compreensão da sua própria experiência, o construtor da rede deve intuir, prever cuidadosamente a atenção de quem vai navegar nessa rede; deve pressentir o desejo do navegador (daquele que vai interagir com a rede) e potencializar as faculdades sedutoras do material que o aguarda.²¹ O construtor da rede tem pressentimentos, previsões, mas nada do que acontecerá com o navegador poderia ser afirmado *a priori*.²²

Nessa imprevisibilidade do comportamento humano, a única coisa que o construtor de uma rede interativa pode proporcionar são as condições possíveis, construir estratégias (surpresa e sedução) para que o *rapto* aconteça. O construtor da rede tece as imagens num estado de enlevo, ele sonha o navegador, suas escolhas e os raptos. Isso só é possível quando o construtor da rede indaga nas imagens, reconstitui a sua própria experiência do *encontro* para construir um outro possível *encontro* do navegador interativo com a rede.

²¹ O jogo de sedução opera nos indícios do que não sei, como nos jogos de infância (esconderijo, a cabra cega, o que é-o que é...)

²² Existe toda uma área de pesquisa na ciência da computação dedicada ao estudo, compreensão e desenvolvimento da linguagem, do aprendizado, do raciocínio e da resolução de problemas no comportamento humano. A Inteligência Artificial foi um termo cunhado por John McCarthy desde 1956 durante uma conferência organizada Dartmouth College em Hanover, New Hampshire. São numerosos os estudos aprofundados e extensos sobre o tema, mas poucos deles foram traduzidos ao português (RICH, E.; KNIGHT, K., 1994). Pela complexidade do assunto, por ser ainda uma área de pesquisa em desenvolvimento, e por não pertencer à área da Ciência da Computação, considere prudente e coerente não optar por abordar a questão neste trabalho de dissertação. Apesar dos avanços inegáveis nessa área até a data, parto do consenso comum de que o comportamento humano continua sendo imprevisível a 100%.

4.3 A rede interativa: tecido de memórias

[...] mas toda estrutura é habitável, talvez aí esteja sua melhor definição. (BARTHES, 2000, p. 266).

A estrutura da rede interativa se assemelha à forma do *rizoma* no conceito botânico, que por sua vez inspirou o conceito definido por Deleuze e Guattari nos volumes I e V de *Mille platôs* (1997; 2000). A construção da rede interativa à qual me refiro nesta dissertação supõe uma estruturação labiríntica inspirada no *rizoma* na qual não existe início, meio ou fim. Não existe centro ou periferia. Se trata de uma construção assimétrica que leva de uma passagem para outra através de atalhos e desvios.

O navegador reconstrói o espaço enquanto transita no mapa, enquanto transita na estrutura da rede interativa. Essa noção espacial se faz e se desfaz constantemente: quando sua consciência está acordada para as escolhas, ele traça as coordenadas do mapa, mas os elos espaciais são dissolvidos quando ele é *raptado*. Alguma coisa lhe acontece de tal maneira que, quando ele dá por si (volta à consciência), perde de novo os passos de por onde andou. O mapa é possível na imersão, o espaço memorial se ganha no rapto.

Nesse sentido, o espaço para o navegador retoma a ideia do espaço memorial, na medida em que é maleável e mutável, porque as relações pelas quais se tece sua subjetividade no percurso vêm moldar, esticar, minimizar, amplificar os caminhos, reconstruindo com sua experiência e afetividade uma relação espacial com o mapa.

A rede de navegação é um tecido onde se enlaçam não apenas imagens, mas subjetividades, o que faz dela um *rizoma* de afetos.

A rede de navegação é uma casa em sua intimidade, a navegação é uma experiência solitária e, portanto, propícia para o surgimento e o reconhecimento da memória do próprio navegador. Guiado pelo construtor, o navegador, com seus afetos e emoções, reconstrói, transcende, converte uma simples imagem do cotidiano em um encontro extraordinário.

O tempo para o navegador é, na mesma medida, transitável em qualquer direção, reversível. O tempo não se repete, ele ecoa, ganhando sempre uma nova dimensão. O tempo para o navegador é um devir dos afetos, somente perceptível como mudança dos afetos.

Isso faz com que a autoria da rede seja mutável; ora é o construtor que arquiteta os espaços que serão vitalizados, ora é o navegador que os torna passíveis de serem habitados, que os habita. O navegador sutura os deslocamentos usando seu imaginário. Sua indagação e

seu enlevo de afetos são as verdadeiras agulhas que tecem as costuras em sua psique, porque a única maneira de se emocionar (e não apenas “saber da emoção”) é a partir de si próprio.

O navegador e o construtor da rede se distanciam no início e coincidem no final. O navegador será participe de um outro encontro, porque será movido por seu próprio desejo, porque transitará com sua própria indagação, porque tecerá a ponte com sua própria memória. Portanto, o resultado do que se suscita nele (os afetos, as memórias, os encontros) é totalmente imprevisível. A estória visual não está na rede, mas no navegador, constituindo, assim, uma experiência memorial.

5 CONCLUSÃO: A EXPERIÊNCIA INTERATIVA E A EXPERIÊNCIA MEMORIAL

O quadro é sempre visual? Ele pode ser sonoro, o âmagô pode ser lingüístico: posso me apaixonar por uma frase que me é dita: e não apenas porque ela me diz alguma coisa que vem tocar meu desejo, mas por causa da sua construção (seu âmagô) sintática, que vai morar em mim como uma lembrança. (BARTHES, 2000, p. 251).

A memória, o cotidiano e o estudo do espaço íntimo (para além do espaço individual ou coletivo) têm sido desde sempre o eixo central do meu trabalho plástico, bem como da minha atual pesquisa nas novas linguagens dentro das artes visuais.

O assunto principal da minha obra “Em trânsito” e desta dissertação tem sido o de experimentar, pesquisar e discorrer sobre a capacidade que uma obra pode ter em registrar o real por meio da fotografia, como documento de memória, para traduzir essa memória numa linguagem e para proporcionar uma experiência memorial ao outro.

A compreensão e a procura pela reconstrução e pela geração da experiência memorial têm me motivado a tratar e juntar a fotografia, a animação e a interatividade como uma mesma linguagem potencial dentro das artes visuais.

A rede interativa que proponho parte da fotografia como índice do real e como documento de um encontro, a animação fotográfica construída a partir da revitalização desse encontro e pelo trabalho sobre o *vazio pleno* no intervalo da sequência. E, por último, a reconstrução do *rapto* por meio da própria experiência do construtor, visando proporcionar uma experiência memorial ao navegador.

Assim como a imagem memorial tem uma conexão com o real, a experiência memorial feita mediante a interatividade tem uma conexão com a vida. Quando percorremos um espaço pela primeira vez, andamos de maneira aleatória, não temos um rumo definido, nos deixamos levar como andarilhos, até que uma porta, uma janela, um canto, um rosto, um objeto, nos façam deter, nos façam indagar, nos façam querer entrar. Nessa pausa se opera a sintonia, o *punctum*, o *rapto*. Essa coisa que nos faz deter nos apela pois existe alguma coisa de nós nela, porque revela em nós algum traço, porque nos projetamos, nos identificamos nela, porque nos faz iniciar uma *participação afetiva* com o que vemos e porque finalmente ela passa a habitar em nós com uma nova memória que adquirimos.

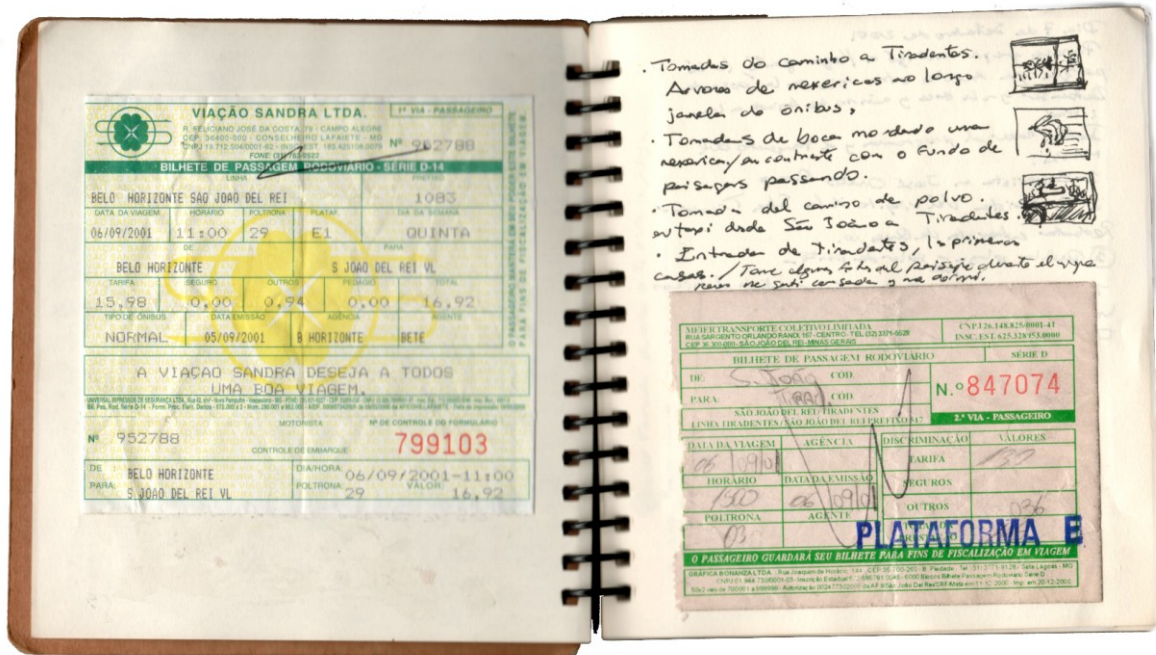
Nesse sentido, acredito que a linguagem interativa construída sobre esses princípios e conceitos seja uma nova e possível via em desenvolvimento dentro das artes visuais, como linguagem capaz de traduzir e proporcionar uma experiência memorial.

Esta dissertação não pretende fechar questões ou responder a todas as perguntas de uma nova linguagem que poderia estar apenas em seu início e em pleno desenvolvimento, mas visa apontar um caminho para sua compreensão e pesquisa. E, em qualquer caso, não cabe ao artista, ao fotógrafo, ao animador ou ao construtor da rede comprovar a sua potencialidade, mas ter a esperança de que a obra passe a habitar a memória do navegador, como uma canção ou uma melodia imprecisa, porém intensa, constante e apaixonante:

Talvez chegue um dia em que uma simples série de imagens, sem laço definido, mas unida por uma certa harmonia secreta, provocará uma emoção musical. (COURVOISIER, 1965, p. 52, tradução livre)²³

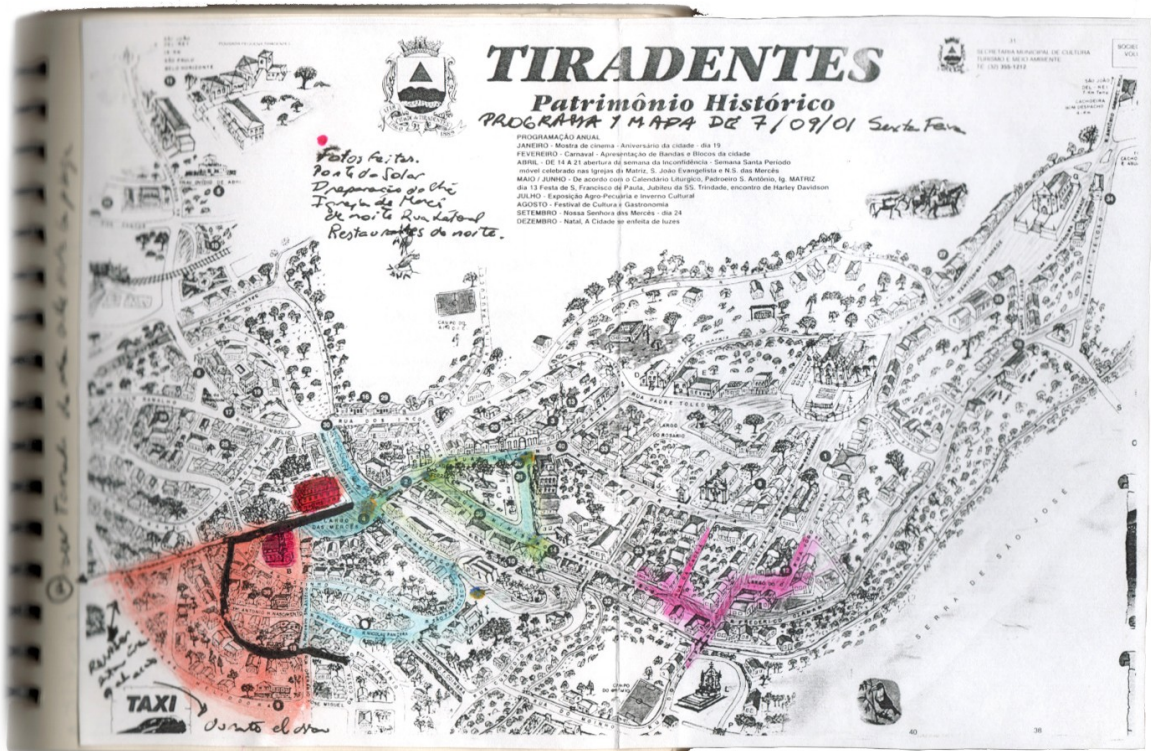
²³ No original: “Quizás llegue un día en que una simple serie de imágenes, sin lazo definido, pero unidas por una cierta armonía secreta, provocará una emoción musical.”

Figura 3 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Passagens da primeira viagem



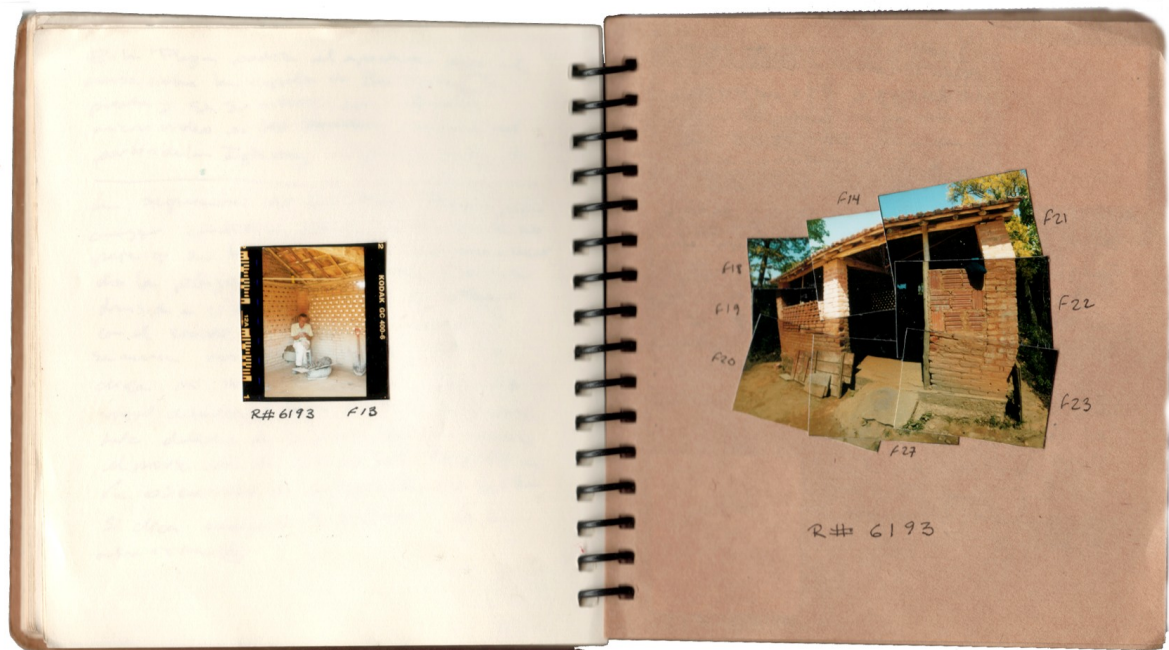
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 4 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Mapa de Tiradentes



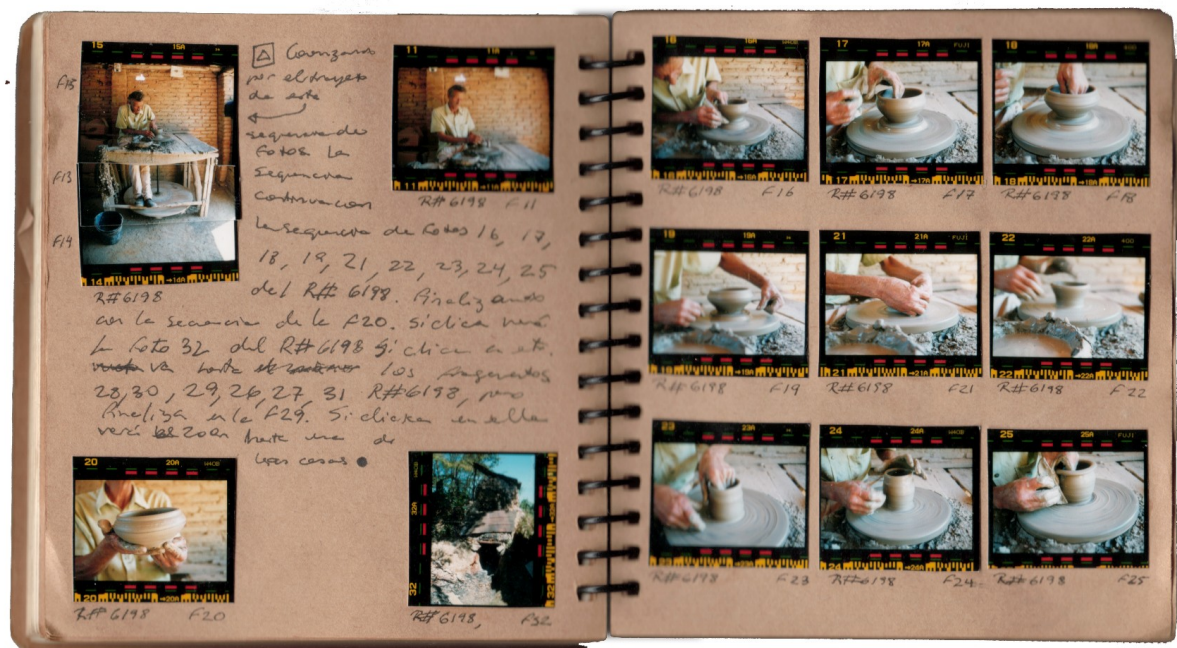
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 7 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Tião Painera (1)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 8 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Tião Painera (2)



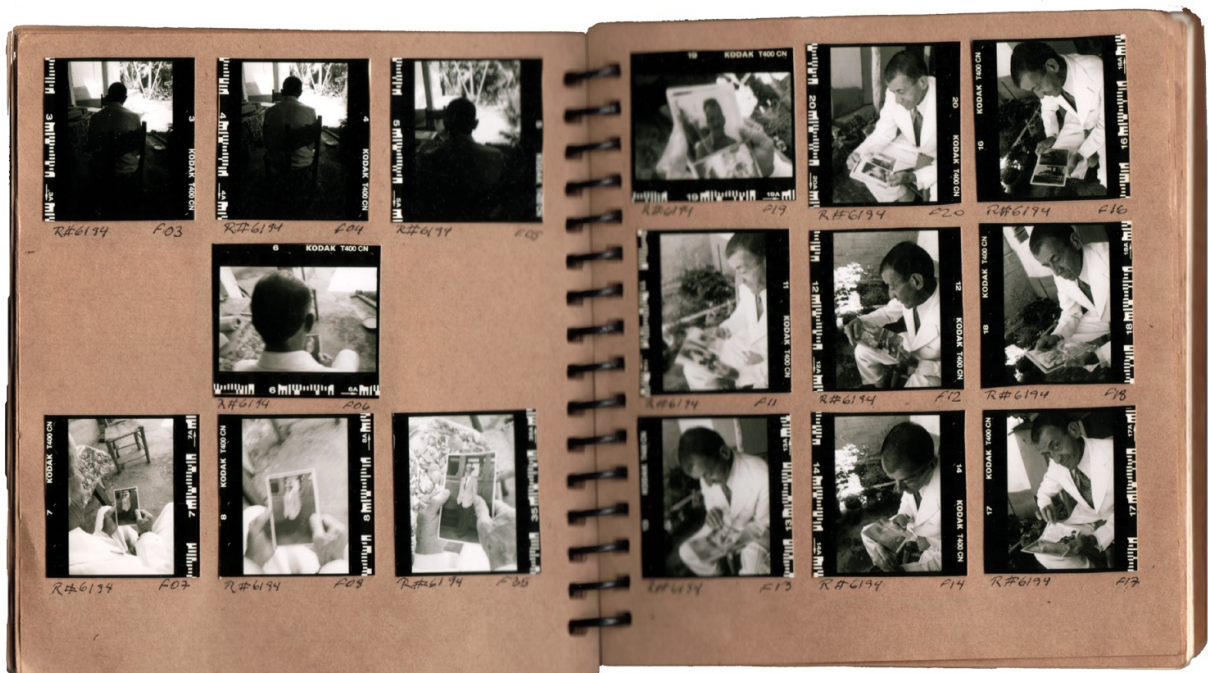
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 9 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes.
Encontro e registro com José Orestes (1)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 10 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes.
Encontro e registro com José Orestes (2)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 11 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Dona Diva e Senhor Chiquinho (1)



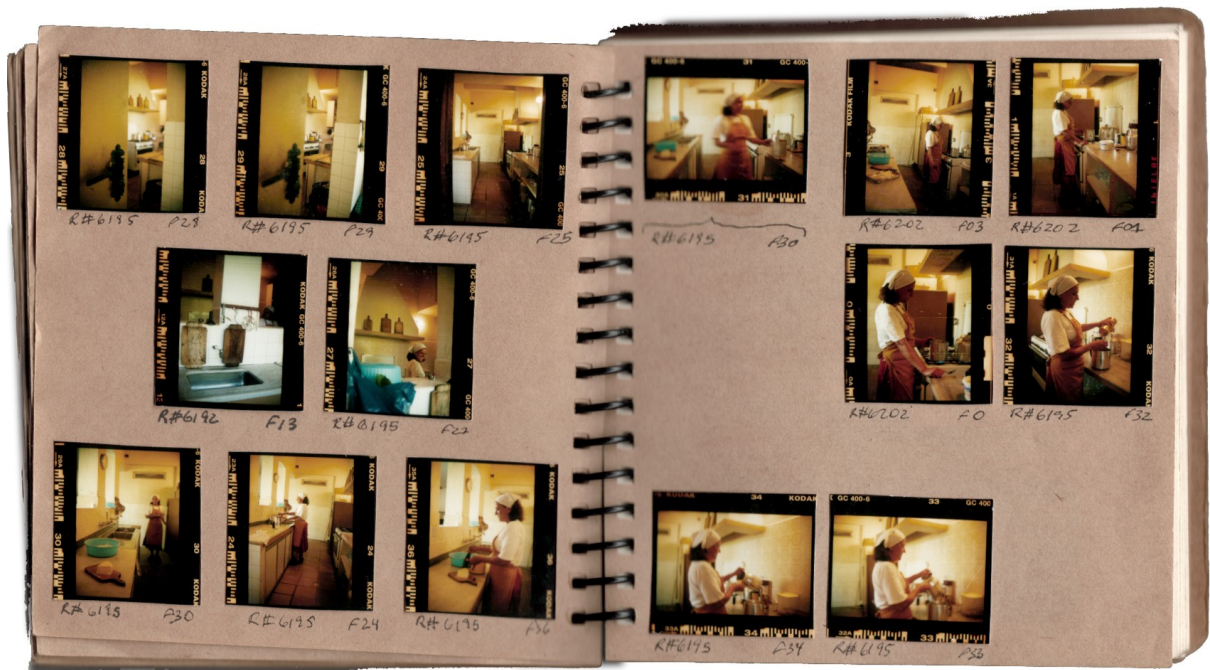
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 12 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com Dona Diva e Senhor Chiquinho (1)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 13 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com cozinheiras da Pousada Solar da Ponte (1)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 14 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Encontro e registro com cozinheiras da Pousada Solar da Ponte (1)



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 15 – Registro do espaço da Pousada Solar da Ponte



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 16 – Anotações para reconstrução espacial de um caminho



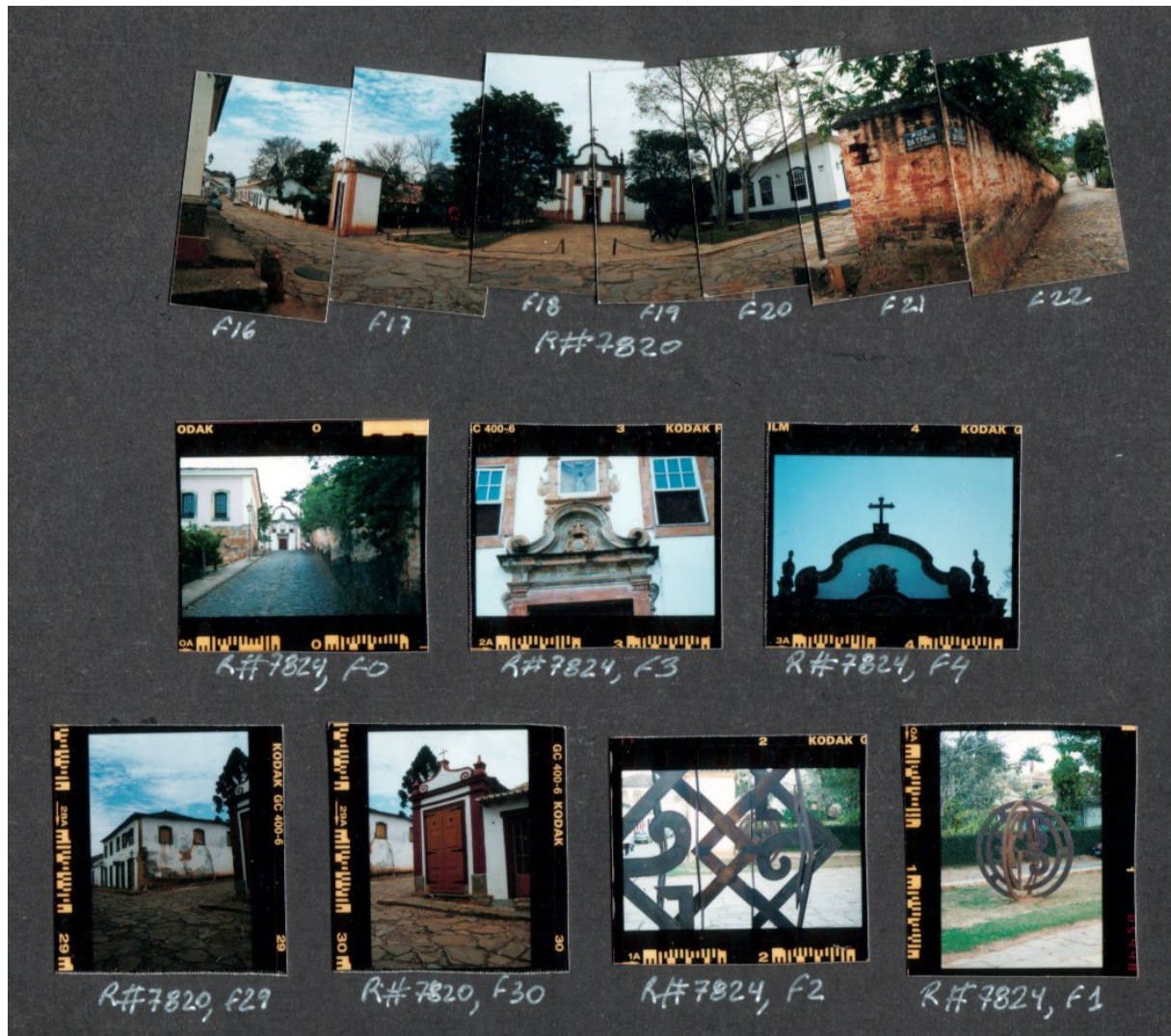
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 17 – Anotações para animação



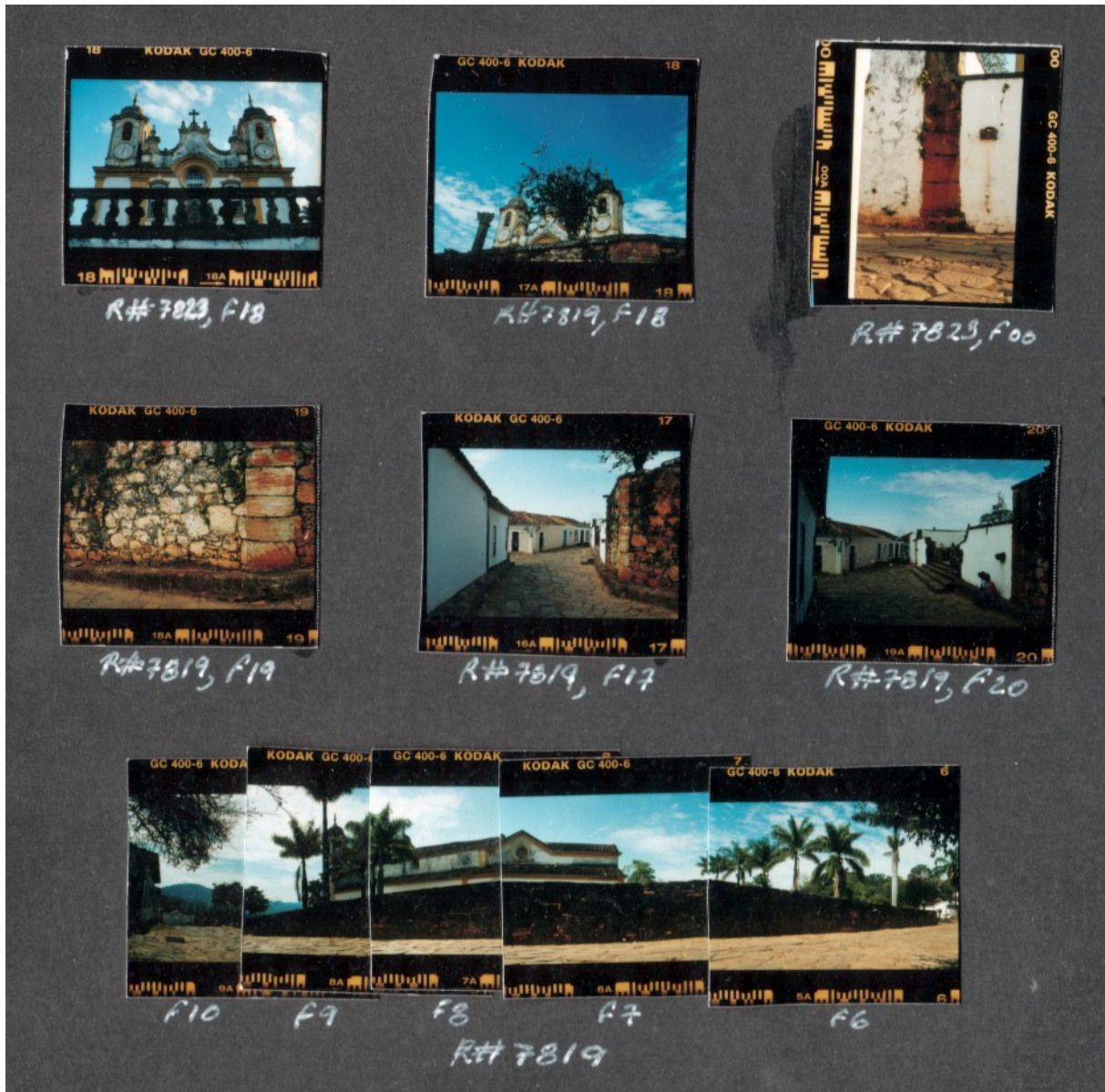
Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 18 – Sequências e reconstrução espacial da Igreja do Rosário



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 19 – Sequências e reconstrução espacial da Igreja da Matriz



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 20 – Reconstrução espacial da Igreja da Matriz



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 21 – Reconstrução espacial da Igreja do Rosario



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 22 – Reconstruções espaciais da Capela Bom Jesus da Pobreza



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 23 – Imagens do caderno de anotações durante as viagens à cidade de Tiradentes. Sequência com Tião Painera



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 24 – Fotogramas da animação da sequência com Tião Painera



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

Figura 25 – Registro fotográfico do encontro com José Orestes



Fonte: fotografia feita pela autora (2001-2002).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gastón. *Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1982.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso*. São Paulo: Francisco Alves S.A., 2000.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<http://www.patio.com.br/labirinto/materia%20e%20memoria.html>>. Acesso em: 31 out. 2001.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. Disponível em: <<http://www.patio.com.br/labirinto/memoria%20e%20sociedade.html>>. Acesso em: 31 out. 2001.
- COLOMBRES, Adolfo *et al.* *Cine, antropologia y colonialismo*. 2. ed. Buenos Aires: Del Sol, 2005.
- CORTAZAR, Julio. *El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- COURVOISIER, Amy B. Investigaciones y éxitos de un cine no figurativo. In: *Hombre y Expresión*, n. 4. Caracas, 1965, p. 52.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2001.
- FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. Disponível em: <<http://www.patio.com.br/labirinto/memoria%20coletiva.html>>. Acesso em: 31 de out. 2001.
- JUARROZ, Roberto. *Poesia Vertical*. s/da. Disponível em: <<http://amediavoz.com/juarroz.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2002.
- JUARROZ, Roberto. *Séptima Poesía Vertical*. s/db. Disponível em: <<http://www.poesi.as/rj07038.htm>>. Acessado em 12 jul. 2002.
- KREBS, Víctor. *La Labor Olvidada del Pensar: Reflexiones en torno a la Filosofía, el arte y la memória*. Disponível em: <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cult/CultKreb.htm>>. Acesso em: 30 out. 2001.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS). Disponível em: <<http://www.patio.com.br/labirinto/O%20que%20%C3%A9%20o%20virtual.html>>. Acesso em: 31 out. 2001.

- MICHELSON, Annette. *Kino eyes and agit trains*. Disponível em: <<http://modvisart.blogspot.com.br/2006/03/kino-eyes-and-agit-trains.html>>. Acesso em: 14 de ago. 2001.
- PRIMO, Alex Fernando T. *Conteúdo em multimídia*. Disponível em: <<http://www.unbvirtual.unb.br/html/links.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2001.
- PRIMO, Alex Fernando T. *O Rizoma*. Disponível em: <<http://www.unbvirtual.unb.br/html/links.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2001.
- PRIMO, Alex Fernando T. *Sistemas de Interação*. Disponível em: <<http://www.unbvirtual.unb.br/html/links.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2001.
- PRIMO, Alex Fernando T. *Explorando o conceito de interatividade*. Disponível em: <<http://www.unbvirtual.unb.br/html/links.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2001.
- PRIMO, Alex Fernando T. *Seria a multimídia de fato interativa?* Disponível em: <<http://www.unbvirtual.unb.br/html/links.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2001.
- RICH, E.; KNIGHT K. *Inteligência Artificial*. São Paulo: Makron Books, 1994.
- ROMAGUERA, Joaquim; THEVENET ALSINA, Homero. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado – História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VERTOV, Dziga. *Baseline's Encyclopedia of Film*. Disponível em: <<http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/511-411-p.l/vertov.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2001.
- XAVIER, Ismail. *Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.